

الخطاب الآخر

مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً

د. علي حداد

دراسة

الخطاب الآخر

مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا

البريد الالكتروني:

E-mail : unecriv@net.sy // aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنانة: جمانة شجاع



الدكتور: علي حداد

الخطاب الآخر

مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً

* دراســـة *

من منشورات اتحاد الكتّاب العرب

دمشق - 2000

المقدمــة

كان أساس فكرة هذا البحث أسئلة طال ترددها في ذهن صاحبه: هل اهتم الشــاعر بتجربته الشعرية وحدها، يتقن شروطها ويوطد لها كياناً خاصاً بها، أم كان يجيل بصره فيما هو خارجها وله صلة بها من إبداء الرأي وتحديد الموقف وتقديم الرؤية ومناقشة ما يكتب من نقد عن الشعر وفيه؟

أيــن موقــع الشــاعر الــذي دار حول جهده الإبداعي كل ما كتبه النقاد، وتزاحمت عليه أقلام الدارسين، وانقسم فيه النقد إلى مذاهب واتجاهات؟..

وإذا كــان بعــض الشــعراء قد اقتنع بما قاله الفرزدق يوماً: لنا أن نقول وعليكم أن تؤولوا، فهل كانت تلك قناعة مشتركة للشعراء جميعاً، اطمأنوا إليها، واكــتفوا بهــا، أم نهض قسم منهم بمهمات النقد والبحث وكتابة المقال وتأليف الكتب؟

وتذكــر الــباحث أن هــناك دراسات عديدة عن شعراء نقاد في عصور الشــعر العــربي المختــلفة منها: الشعراء نقاداً، دراسات في الأدب الإسلامي والأمــوي ــ للدكتور عبد الجبار المطلبي، والشعراء العباسيون نقاداً للدكتور مــنعم ســلمان الموسوي، والشريف الرضي ناقداً، للدكتور أحمد مطلوب. وأبو العــلاء المعري ناقداً للدكتور وليد محمود خالص، واستقرأ الباحث أسماء عدد مــن الشعراء العراقيين البارزين، وسأل نفسه، وأجهدها في البحث عمّا لهم من نقــد أدبــي أو مــا يقرب منه، بما يقدم رؤية ويبرز موقفاً. فإذا به يتوافر على حصــيلة كبيرة ومهمة، عمقت طمأنينته في أنه يكتب عن موضوع جديز ببذل الجهد والبحث والتقصي..

وهكذا وطد العزم على الكتابة عن ...

ومــع أنــه لا يميل إلى جعل التاريخ حداً لدراسة الأدب وظواهره، جعل مرحلة الدراسة ــ مضطراً ــ بين 1920-1980.

وأدرك أن أصعب مافي الموضوع التوافر على كتابات الشعراء النقدية، إذ

أن أقلها ما حواه كتاب مستقل، وأكثرها ما تناثر في مجلات وصحف، توزعتها مكتبات عامة وخاصة، كان عليه أن يلاحق أماكن وجودها، وأن يبذل جهده في تقليـبها وإيجـاد المادة النقدية التي تخص هذا الشاعر أو ذاك. وكان بعضاً من طموح الباحث أن يجد للشعراء مقالات ودراسات لم يصل إليها أحد قبله، تشكل بعضاً من جديد بحثه. وقد حالفه التوفيق في جانب مما طمح إليه. وهكذا تهيأت لـه مـادة واسعة جديرة بالدرس والتقويم، هي حصيلة أشهر طويلة من البحث المضني في صحف ومجلات علاها الغبار، وتناسى أسماءها الناس والباحثون، وفقدت إلا أقلها صفحات وأعداداً..

وكان على الباحث أن يحدد من هم الشعراء العراقيون الجديرون بالدراسة من بين أعداد كثيرة ظهروا خلال ستين سنة توقف البحث عندها. واقتنع بأسماء معيـنة، وجدها تغطي هذه المساحة الزمنية، وتستجيب لشروطه، في أن يكون الشـاعر الـذي يهتم به من الأسماء البارزة في الشعر العراقي، وممن تساوقت لديه التجربة النقدية، حجماً وقيمة، مع تجربته الشعرية. وأراد أن يكون الشعراء مـن مـراحل تمـتد لتغطي زمان دراسته، وممن يمثلون توجهات خاصة أو يبرزون رؤية مهمة في مسار الشعر العراقي ونقده، بما يمكن أن يعطي صورة واضحة ومكتملة المعالم لهما، حتى أنه اختار أكثر من شاعر للاتجاه الفكري أو الرؤية الفنية الواحدة..

فاخـتار مـن شـعراء الشطرين: الزهاوي والرصافي والشبيبي والشرقي والبصـير والصـافي الـنجفي والجواهـري والوائلي. ومن رواد الشعر الحر وجيـلهم: السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وشاذل طاقة وحسين مردان وعلي الحلي ومحمد جميل شلش..

وارتضـى الباحث منهجاً رآه مناسباً لدراسته، قام على تبويب المادة التي تـم جمعهـا بحسـب مضمونها، مع مراعاة الجانب التأريخي في تسلسلها. ثم تحليـلها وإيجـاد ما بينها من وشائج، وامتحانها إزاء الوقائع النقدية التي توقف عـندها الـنقد الأدبي الحديث، ونقد الشعر خاصة، ولحقت بذلك مرحلة أخيرة كانت محاولة لتقويم هذه الكتابات وتحديد سماتها، بوصفها تجارب نقدية مهمة.

وكـان بعضـاً ممـا شغل الباحث به أن يحقق فيما يكتبه الشعراء من نقد إجماعـاً فـي الرأي أو ما يقرب منه، على مناقشة هذه المسألة أو تلك. ولأجل ذلـك أهمـل في الغالب ما وقع بين يديه من مقالات نقدية لشاعر واحد تناقش، عـلى نحـو فردي، ظاهرة ما. وكان منطلقه في هذا الموقف قناعته بأن بحثه

محاولــة لــتأكيد اتساق الأفكار وتلاقي الاهتمامات لدى هذا الجيل أو ذاك من الشــعراء العراقيين وانطلاقهم من رؤية متقاربة، تجعلهم ممثلين لشخصية أدبية وثقافيــة تفصــح عــن صورة مرحلة معينة من تأريخ الشعر العراقي الحديث ونقده، وليس كيانات منفردة، تتحرك بمعزل عن محيطها وتجاربه.

قــام هذا البحث على تمهيد وفصول خمسة. وكان التمهيد بحثاً في مفهوم النقد وطبيعته، وقوفاً عند ما كتبه الشعراء من نقد، عبر ملاحقة تأريخية لمكانة الشاعر الناقد في الآداب الإنسانية عامة، والتذكير بأسماء بارزة لشعراء نقاد في الآداب الغــربية، وفــي أدبــنا العــربي، قديمه وحديثه، كما توقف التمهيد عند مــبررات الشــاعر فــي كتابة النقد ووسائله فيه، فللشاعر مبررات عدة، أولها تجربــته الإبداعيــة نفسها، لاسيما حين يقيمها على رؤية تغاير السائد وتدعي الــتجديد. ومــنها مؤهلات معرفية ونقدية يجدها الشاعر في نفسه. وربما كانت الرغــبة في أن تكون للشاعر أكثر من شخصية أدبية يعرفه الناس من خلالها، ممــا يمكن ذكره في هذا المجال، أما وسائله إلى ذلك فأكثر مما هي عند النقاد الآخــرين فعــدا كــتابة الدراســات والمقالات هناك، نقد الشعر شعراً، وصنع المخــتارات، الشعرية من شعره أو شعر سواه، بما يحدد رؤية وذوقاً خاصاً به، فضلاً عن المقابلات واللقاءات الأدبية والنقدية.

قــام الفصــل الأول على متابعة دور الشاعر العراقي الحديث ومكانته في مجمــل المشــهد الــنقدي العراقي، وتقصي ما قدمه الشعراء من أجيال الشعر العــراقي الحديث جميعها من دراسات ومقالات، وما أثاروه أو توقفوا عنده من قضــايا ومواقــف، يمكن من خلالها إبراز سمات محددة لثقافة الشاعر العراقي الناقد، وأهمية دوره في مسيرة أدب مرحلته ونقدها.

ورأى الباحث أن ما قدمه الشعراء من جهود تفصح عن وعي لمفهوم النقد عندهم. ولذا وقف في المبحث الثاني من الفصل عند تبيان طبيعة هذا المفهوم.

كــان الفصل الثاني بحثاً في مفهوم الشاعر العراقي الحديث للشعر ودوره. واتضــح أن معظم الشعراء يميلون إلى تأكيد القول بصعوبة إيجاد مفهوم محدد للشــعر، خــارج إطار رؤية الشاعر وتجربته، وبعيداً عن سمات الشعر الفنية وقوانيــنه التعبيرية. وشغلتهم الغايات الفكرية والاجتماعية التي وجدوا الشعر لا يقام له كيان مهم إلا بها. ومالوا في الغالب إلى دعاوى اجتماعية الأدب ودوره الفــاعل في الحياة الإنسانية. وعبروا عن ميلهم إلى التزام الأدب بقضايا وطنه وأمته، ووجوده الإنساني. وكان ذلك محل انشغال حتى أولئك الشعراء، الذين لم

يعرفوا مفهوم الالتزام وما يقوم عليه مصطلحه.

اهتم الفصل الثالث بأفكار التجديد وأمثلته التي قدمها الشعراء العراقيون ومستوى الوعي الذي تمثلوه في نظرهم إليها، فناقش ما قاله شعراء الشطرين عن الشعر العصري، واتجاهات التجديد ومدارسه، وطبيعة تقبلهم لثقافة العصر وجديده. ولاحق تجربة الشعر الحر بوصفها أفق تجديد، كان للشعراء العراقيين دورهم المهم في إرساء صورته الناضجة، وعبر وعي شعراء هذه التجربة لخصوصيتها درس الباحث في هذا الفصل مستوى فهمهم للتجديد ومنطلقاته، سواء لدى الشعراء الرواد وجيلهم أم الجيل اللاحق بهم. كما نظر في طبيعة مواقف أولئك الشعراء من المناهج والمدارس النقدية والأدبية الحديثة.

اهتم الفصل الرابع بمتابعة الوعي النقدي الذي أقام عليه الشعراء النقاد نظرهم إلى وسائل الشعر الفنية، من لغة وصورة وموسيقى، وطبيعة الأفكار التي قالوا بها، ولاحظ الباحث خصوصية موقفهم من اللغة الشعرية وانشغال بعضهم بالخيال مجالاً لإغناء الصورة. كما تتبع الوقفة الطويلة لهم عند البناء الموسيقي الذي يقوم عليه الشعر، وزناً وقافية وإيقاعاً..

أما الفصل الخامس فكان محاولة لدراسة تطبيقية سعت إلى الإجابة عن السؤال الآتي: كم من رؤية الشاعر النقدية قد التمس لها تطبيقات في مواقفه الفكرية والاجتماعية وتجربته الشعرية، بآفاقها المضمونية والفنية؟ فكان هذا الفصل وقفة تتأمل الرؤية وتطبيقاتها، لتحديد مدى انسجام شخصية الشاعر فيهما أو وقوعه في حالة من التناقض بينهما..

ووضعت للبحث خاتمة أرادها صاحبه ألا تكون تلخيصاً عجلاً للبحث، بقدر ما تقدم إضافة تستكمل صورة الشاعر الناقد ملامحها من خلالها. ولذا أشار فيها إلى ما يصف نقد الشعراء ويحدد له سماته المنهجية، ويبرز إضافاتهم في مجالات نقدية معينة. كما توقف عند ما رآه نقصاً في الجهد الذي قدمه الشعراء في هذا المجال.

وانتهى الباحث أخيراً إلى ذكر مصادر دراسته ومراجعها، من دواوين شعر وكتب، قديمة وحديثة، ودوريات مختلفة، فأشار إلى ما استفاد منه في متن البحث، أما سواه فاكتفى بما ورد عنه في هوامش الصفحات.



التمهيد

النقد.. والشاعر الناقد

* في مفهوم النقد وطبيعته:

لا يبـــتعد مفهوم النقد اصطلاحاً كثيراً عن دلالته اللغوية: التمييز بين الجيد والـــرديء([1]) الـــذي يـــتحقق فـــي مجال الدراسات الأدبية من خلال طرائق إجرائية، تبتدئ بالاستجابة الذاتية والتذوق ثم التأمل والوصف والتحليل، لتنتهي بإظهار قيم النص الأدبي المعنوية والفنية والحكم عليها.

ويبدو أن النقد "لم يلقَ عبر العصور تعريفاً مطلقاً ولا منهجاً موحداً"([2])، مع وضوح دلالة المصطلح على جنسه الأدبي. ولعل مرد ذلك طبيعة النظر إلى طـــرائقه وأدواته وقيمة كل منها، وما تقدمه من نتائج وأحكام. وعبر تقديم هذه الوســـيلة أو تـــلك والتوقف عند طريقة أو قيمة معينة وإبرازها، وضعت مناهج وقدمـــت نظـــريات. غيـــر أن ذلـــك لـــم ينل من حقيقة أن النقد "حديث حول الأدب"([3]) يقوم على تعريفه وتفسيره من خلال استحضار جملة مقومات تتحدد فيها شخصية من يتصدى للنقد، ولا تتوقف عند المنهج بل تتسع لتشمل: الموهبة والاستعداد الذهني والثقافة المتسعة التي استمدت من معاودة النظر في معارف

([1]) جاء في المعجم "النقد والنقاد" تمييز الدراهم وإخراج الزّيف منها. ونقد الطائر الفخ ينقده بمـــنقاره: ينقره. ونقد: عاب واعتاب "ابن منظور" لسان العرب، مادة نقد). وعبر هذه الـــرؤية عرّف قدامة بن جعفر النقد أنه "علم جيد الشعر من رديئه"، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة 1963، ص 13.

([2]) ر.م. الـــبيرس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت 1965م، ص 124.

([3]) بـــول هير نادي، ماهو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، بغداد 1989، من مقال رينيه وليك (النقد الأدبي نظرة تأريخية) ص 288.

وعلوم وتجارب مختلفة، والقدرة على صياغة الأفكار المتشعبة كياناً شمولياً متماسكاً([1])..

وتؤكد هذه المقومات التي ينبغي توافرها في الناقد خطورة المهمات التي يقوم بها، وهي طبقاً لتحديد بعض الباحثين([2]):

_ *إيضاح المبهم فيما نقرأ، وتنظيم النص تنظيماً يخرجه مَن الفوضى التي ربما كانت تسوده..*

_ *القيام بدور المرشد لمشاعرنا التي أثارها النص الأدبي.*

_ *الربط بين الخبرات التي نستخلصها من الحياة وتلك التي يزودنا بها الأدب.*

ولكن أيعني هذا أن النقد علم له سمات اليقيني المعرفي وقواعده؟..

يبدو أن القول بذلك أمر لا يمكن الركون إليه باطمئنان، يقول أميلي فوجيه: "أن النقد كسائر العلوم الإنسانية يرتكز في بعض أصوله على الظن والحدس وأنه معرفة ناقصة يتمازج فيها العلم والفن، وتعتمد أحياناً على البداهة والفطرية، فتفترض وتتخيل، ثم تحاول الاقتراب من العلم دون أن تستطيع بلوغه"([3])..

ويرى ا.آ. ريشاردز أن مهمة النقد تتلخص في أنه يجيب عن أسئلة محددة يدور معظمها حول: "ما الذي يضفي قيمة على تجربة قراءتنا لإحدى القصائد"([4]).. وحين يتأكد له أن الإجابة عن هذا السؤال مما لا يتفق عليه الدارسون، فتتعدد الإجابات طبقاً للرؤية النقدية وما تقوم عليه من منطلق خاص،

([1]) لمزيد من التفصيل عن مؤهلات الناقد ينظر:

علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، بيروت 1979، ص 343 وما بعدها. ومقالات، بغداد 1962، ص 11، ومابعدها. وداود سلوم، مقالات في تأريخ النقد العربي، بغداد 1981، ص 19 ومابعدها. ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، القاهرة 1948، ص 11 ومابعدها، وأحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، القاهرة 1972، ص 17 وماهدها. وعبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، بيروت 1995، ص 9.

([2]) ينظر: رشاد رشدي، مختارات من النقد الأدبي المعاصر، القاهرة 1951، مقالة فيليبس . م. جونز، ص 117.

([3]) روز غرّيب، تمهيد في النقد الحديث، بيروت ، 1971، ص 8.

([4]) ا.آ. ريشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، القاهرة د.ت، ص 41.

يقرر: "إن نظريات النقد القائمة لا تتألف إلا من بعض التخمينات التي هي وليدة الذكاء والكثير من الأقوال الشعرية والبلاغية"([1])..

وهـناك من يؤكد استحالة الوصول بالنقد إلى مستوى العلم، فسوف "يظل النقد الأدبي فناً لا علماً، والناقد الذي يحاول أن يحيل منهجه التطبيقي إلى اتباع مـنهج علمي صارم يقع في خطر كبير، وهو أنه يفوّت على نفسه وعلى قرّائه بـلوغ الحيويـة في الأثر الأدبي"([2]).. ويعطي اليوت المسألة مدى أكبر حين يحذر من خطر الجري وراء النقد كما لو كان علماً([3])..

وإذا كـان العـلم ـ طبقاً لرأي برنارد شو ـ مخطئاً دائماً.. لأنه لا يكاد يحل طائفة من المشكلات حتى يخلق طائفة أخرى"([4])، فكيف تكون حال النقد الأدبـي الـذي يتعامل. مع عالم متغير بتغير الزمن؟.. ومن أي الجوانب ينظر إلى وجه يقينه وسمته التي تقترن بموضوعية علمية محددة؟..

يقـول أحد النقاد العرب: "نحن في عصر التفكير العلمي، وإذا أردنا لفرع المعـرفة الذي نهتم به وهو النقد الأدبي أن يحرز القيمة اللائقة فلابد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم العام، بأن نجعل أدواته جميعاً علمية: منهجه ووسائله ولغته"([5])..

ومـع أن لهـذه الدعـوة نصـيباً كبيراً من الأهمية في إرساء أسس نقدية موضـوعية يقود الإيمان بكونها تشمل النقد كله إلى مجافاة لصورة النقد المثلى الـتي تقوم على مكونات عدة، لا تنتهي عندما هو علمي منها، بل تتسع لتشمل الموهـبة والاسـتعداد الفطري والذهنية التحليلية والذائقة الفنية. وإذا أخذ جانب مـن النقد وجهة الموضوعية العلمية، متمثلة بالمنهج، فإن ذلك لا يلغي المطالبة بـتوافر النقد على سمات فنية، بما يجعله مهمة أدبية إبداعية وليس تنظيراً ذهنياً لا روح فيه.

([1]) *المصدر نفسه، ص 42.*

([2]) *ديفيـد ديـتش، مـناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، بيروت ، 1967، ص 598.*

([3]) *ينظر: رينيه وليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت 1987، ص 418.*

([4]) *رينيه ديبو، رؤى العقل، ترجمة فؤاد صروف، بيروت ، 1962، ص 23.*

([5]) *محمود الربيعي، في نقد الشعر، القاهرة، 1977، ص 5.*

* الشاعر الناقد.. لمحة تأريخية:

لعل الشاعر أول ممارس للعملية النقدية ــ منذ أن وجد من يعني بهذه الصياغات اللفظية المتميزة التي تسمى الشعر ــ فلاشك في أنه يبذل جهداً مهماً ــ في المستوى الشخصي المتعلق بشعره، حين يسعى إلى بلوغ حد من النضج الذي يضع عمله الإبداعي فيه ليقدمه مطمئناً إلى متلقيه. ولكن هذه الممارسة الذاتية التقويمية التي تخص الشاعر وشعره وحدهما، لا يمكن النظر إليها بوصفها ممارسة نقدية مباشرة وكاملة تصدق عليها تسمية النقد، فليس الشاعر في ذلك بمختلف عن أي شخص آخر يريد لعمله بلوغ حالة من الجودة والقبول، في حدود أوسع من قناعته الشخصية، لأنه يطمح إلى نيل رضا الآخرين وإعجابهم، وإذا كما نشير إلى هذا المنحى من آفاق العملية الإبداعية في الشعر بوصفه نقداً محدود الفاعلية ــ لسماته التي تعكس وجهاً لممارسة ذاتية لابد منها ــ فإن هناك نمطاً من الشعراء الذين لم يتوقفوا عند حدودها، بل سعوا فضلاً عنها، إلى تقديم أفق من الكتابة النقدية التي تعكس وعياً وخبرة وثقافة، جعلتهم مؤهلين لوصف خاص بهم هو: الشعراء ــ النقاد..

ويبدو أن الشاعر ظل لآماد طويلة يمارس الإبداع ــ والنقد ضمناً ــ من دون أن يكون ذلك أمراً لافتاً للانتباه، حتى إذا ما اهتم المفكر والسياسي والفيلسوف بما يقدمه الشاعر، وراحوا يناقشون أبعاد هذا التعبير اللفظي ومساراته، أشير إلى ذلك بوصفه نقداً، فكان أرسطو مثلاً، في كتابه (فن الشعر) الرائد لمسار إنساني جاد لاحق تجربة الشاعر بالتفسير والتحليل والتقويم. ومع أن أرسطو أقام دعائم نقده على أساس من الاستقراء للنتاج الأدبي الذي وجده بين يديه، ظلت وجهة اهتمام النقد تشير إلى ريادته وحده وتتناسى الشعراء الذين قدموا له ما أقام أفكاره النقدية عليه.

لقد مثّل أرسطو المرحلة الناضجة في دراسة الشعر ونقده من خلال كتابه. وقد سبقه أستاذه أفلاطون إلى شيء من ذلك، وكان الاثنان مسبوقين بسقراط. ويبدو أن اهتمام الفلاسفة الثلاثة بالملاحقة الجادة لدراسة الشعر واستكناه قوانينه مصدره قناعتهم بأن الشاعر مشغول بعملية إبداع الشعر وحدها. وهو خارج هذا الإطار، لا يكاد يكون مؤهلاً لتقديم خبرات نظرية مهمة، بل هو غير قادر على فهم تجربته الشعرية ذاتها. يقول سقراط: "لقد سألت كلاً منهم ــ يقصد الشعراء ــ عما عناه بشعره، فلم يكن منهم من استطاع الإجابة عن سؤالي هذا. ولقد جمعني وإياهم مجلس، ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم، فلم يكن

بين الحضور رجل إلا وهو أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم"([1]). ولكي يضع الشاعر في حدود موهبته وحدها ولا يمنحه فرصة الامتداد إلى مستوى الوعي بما يحيط بها، جعل سقراط المؤثرات التي تحرك الشاعر ليبدع شعره وليدة عوالم غيبية غير مدركة من الشاعر ذاته. وهذا يعني أنه يبعد الشاعر عن أن يكون قادراً على استحضار وعيه في التعامل مع تجربته الإبداعية. يقول: "لقد أدركت حينئذ أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة"([2])..

ولاشك أن كلام سقراط هذا لا يبدو حكماً نهائياً على قابليات الشعراء وملكاتهم في مجالات تضاف إلى ما ابتدعوه من شعر. وربما كان مناسباً لنمط من الشعراء الذين عرفهم، ولكنه لا يعد مناسباً لكل عصر، إذ يجد المستقرئ لمسيرة الآداب أسماء كثيرة لشعراء، لم يكونوا قادرين على استيعاب أبعاد تجربتهم نظرياً، والإجابة عن الأسئلة المتعلقة بها، بل مارسوا نقد الشعر وتحليله، وأنضجوا مستوى من الفكر النقدي النظري المهم الذي ربما كان موازياً لما قدموه من عطاء في الشعر، وبما كفل لهم مساحة واضحة من الشهرة في مجالي الشعر والنقد. ويمكن لمتتبع تأريخ الآداب المختلفة أن يتوقف عند أسماء بارزة من هؤلاء الشعراء ـ النقاد.

(1)

إذا كان النقد الأدبي ـ على مستوى النظرية وتطبيقاتها ـ بدأ واضحاً في نضجه بكتاب أرسطو (فن الشعر) فإن أول اسم نقدي تشير إليه ذاكرة التأريخ الأدبي الأوربي مع أرسطو هو اسم الشاعر الروماني هوراس (ت 8 ق.م)، بل لعل أوربا لم تعرف اسماً مهماً قام بنقد الشعر، وإن كان ذلك أرسطو نفسه، إلا من خلال إشارات هوراس إليه، فقد "كانت أقوال هوراس تقرأ وتدرس في الوقت الذي كانت فيه كتابات أرسطو مجهولة أو مهملة"([3]). ويبدو أن ذلك قد استمر طويلاً فحتى مطلع عصر النهضة كان هوراس لا يزال هو المرجع

([1]) لاسل ابركرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، ط2، بغداد 1986، ص 1.

([2]) المصدر نفسه، 2.

([3]) المصدر نفسه، ص 142.

الوحيد لمن يكتب في النقد الأوربي[1]..

وتشـــير كتب النقد الأوربي إلى أسماء كثيرة لشعراء مارسوا النقد وقدموا فيه جهداً طيباً، جعل أسماءهم تتدرج ضمن تأريخ هذا النقد عبر عصوره كلها. ومـــن هـــذه الأسماء، منذ عصر النهضة الأوربية: دانتي (ت 1321) الشاعر الإيطالي الذي قامت شهرته على ملحمته الشعرية (الكوميديا الإلهية) وقد وضع فـــي النقد كتابيه: (الوليمة) ودرس فيه الشعر الغنائي مهتماً بمضامينه الرمزية ودلالـــتها لـــدى الشاعر والمتلقي[2]، و(في اللسان العامي) الذي دافع فيه عن استعمال اللغة الشائعة التي يتداولها الناس بديلاً من اللغة اللاتينية[3] التي رأى أنهـــا خـــلّفت تفاوتاً في مستويات الوعي الثقافي لأبناء المجتمع الإيطالي، حيث تتكلم النخبة لغة، ويتكلم عامة الشعب لغة أخرى، وقد سعى في كتابه إلى تثبيت دعـــائم آرائـــه في خلق لغة إيطالية تستمد مقوماتها من اللسان العامي الذي قام بوصف ألفاظه، ووضع لأشعاره وأغانيه صورها وأوزانها[4].

ويعـــد الشـــاعر الإنكـــليزي جـــون درايـــدن (ت 1700) من رواد النقد الإنكـــليزي، بـــل لقـــد عده بعضهم أباً لهذا النقد[5]. وكان قد كتب فيه مقالته الشهيرة (الشعر الدرامي) فضلاً عن مقدماته الكثيرة لأشعاره ومسرحياته[6].

وألـــف الشاعرالفرنســـي بوالـــو (ت 1711) منظومة نقدية أسماها (فن الشعر) عدت من المصادر المهمة لدراسة الشعر الكلاسيكي[7]..

---

[1] ينظر: كرومبي، ص 155. ويؤيد كرومبي هذا الرأي بقوله: أن شاعراً كبيراً مثل دانتي لم يكن يعرف شيئاً عن أرسطو وأفكاره النقدية إلا من خلال قراءته لقصيدة هوراس، (كرومبي، ص 150)..

ويشـــير كولـــردج إلى أن كتاب هوراس كان حجة لنقاد عصر النهضة في إنكلترا، يرجعون إليه، ومصدر الجل أحكامهم. (ينظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، القاهرة د.ت، ص 39).

[2] ينظر: كرومبي، ص 153.

[3] وهي عنده اللهجة الإيطالية التي أصبحت فيما بعد لغة مستقلة، ومثلت واحدة من السمات الأساس لحركة الوحدة القومية الإيطالية.

[4] ينظر: كرومبي، ص 150.

[5] ينظر ريتشاردز، ص 365.

[6] يـــنظر جورج واتسن، نقاد الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان وجعفر الخليلي، بغداد، 1979، ص 56.

[7] ينظر ريتشاردز، ص365.

وتساوقت الموهبة الشعرية مع الوعي النقدي لدى الشاعر الإنكليزي الكزندربوب (ت 1744) منذ مرحلة مبكرة في حياته، وله (مقال في النقد) قبل أن يبلغ العشرين من عمره، اهتم فيه بالنقد وشروط الناقد، جاعلاً المقدرة الإبداعية أساساً فيها[1]..

وظهر عدد من الشعراء النقاد مع ازدهار المذهب الرومانسي في أوربا، قدموا تجاربهم الأدبية الجديدة بإطار فكري يستوعبها، ويبرز مافيها من قيم إبداعية جديدة. ولعل أشهر هؤلاء الشعراء: كولردج (ت 1834) الذي لا يعد من الأسماء المهمة في النقد الإنكليزي بل الأوربي كله[2]. وقد كتب كثيراً من المقالات النقدية، ظهر بعضها في كتابه (سيرة أدبية)[3]. ووردزورن (ت 1850) الذي ظهرت أنضج أفكاره النقدية في المقدمة النظرية للطبعة الثانية من ديوانه (قصائد غنائية)[4] التي عدت انطلاقة لمسار نقدي مهم برز في الشعر الإنكليزي، حتى أن أحد النقاد الغربيين ليسأل: "لو لم يكتب ورد زورث مقدمته المشهورة لديوان القصائد الغنائية أكان الشعر الإنجليزي يتخذ النهج الذي اتخذه" [5] وينظر إلى الشاعر فكتور هوجو (ت 1885)، على أنه أبرز الشعراء النقاد في الأدب الفرنسي، من خلال ما قدمه من عطاء أدبي خلاق عكس توجهاته الأدبية الفذة، وما كتبه من آراء نقدية مهمة تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للأدب وعلاقة الأنواع الأدبية ومذاهبها بحركة الحياة وتطورها[6].

ولعل الشاعر ماثيو آرنولد (ت 1888) من نقاد الأدب الإنكليزي المهمين في القرن التاسع عشر، وكان كتابه (وظيفة النقد) ذا مكانة مؤثرة في النقد الأوربي، حيث اهتم فيه بتأكيد القيم الأخلاقية التي ينبغي للأدب أن يحملها بوصفه نقداً للحياة[7]..

وكان بول فاليري (ت 1945) أحد شعراء فرنسا المتميزين منذ أوائل

---

(1) *ينظر : واتسن: ص 83.*

(2) *ينظر: مصطفى بدوي، ص 7.*

(3) *ينظر: عبدالجبار المطلبي، مواقف في الأدب والفن، بغداد، 1980، ص 159.*

(4) *ينظر: ديتش، ص 143.*

(5) *روي كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1962، مقالة ج. دونالد آدامز: مسؤولية الأديب، ص 186.*

(6) *ينظر اميل فوجيه: مدخل إلى الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، القاهرة 1958، ص139.*

(7) *ينظر واتسن: ص 173.*

القرن العشرين. وقد تهيأت له إمكانات معرفية ناضجة تجلت في مؤلفاته العديدة الـتي أتاحت له أن يكون عضواً في الأكاديمية الفرنسية منذ عام 1925 وأستاذاً للشـــعر في (الكوليج دي فرانس) وهو كرسي جامعي أنشئ له خصيصاً ([1]).

ولعل اليوت (ت 1965) من أهم الشعراء النقاد في الأدب الغربي، وكانت له ــ إلى جــانب شاعريته التي اختط لها مساراً خاصاً ــ شهرة وأهمية وتأثير في الـنقد الأدبي الحديث بما قدمه من مؤلفات نقدية([2])، أضافت إلى النقد تجارب وأفكــاراً، لعل من أشهرها ما كتبه عن التراث والموقف منه([3])، ونظريته في المعادل الموضوعي([4])، ودعوته إلى المسرح الشعري([5]).

ولــم تخل المراحل التالية في الأدب الغربي من أسماء شعراء نقاد مهمين توقفــت الدراسات النقدية عند إضافاتهم في هذا المجال. وتبرز من بين هؤلاء الشــعراء الـنقاد أسماء ثلاثة من الشعراء الأمريكيين هم: ارشيبالد مكلش وهو شــاعر وأســتاذ جامعي ورجل سياسة([6]). ومن أهم مؤلفاته: (وقت للحديث) و(الشعر والفكرة) و(الشعر والتجربة)([7])..

ومــنهم الشــاعر جون كرو رانسوم الذي تخصص في دراسة الفلسفة، ثم ألف في النقد عدداً من الكتب، لعل أشهرها كتابه (النقد الجديد)([8]).

أمــا الن تيت فهو شاعر وروائي وكاتب مقالة وأستاذ الأدب الإنكليزي في عــدد من الجامعات الأمريكية. وله في النقد: (العقل في جنون) و(دراسات في النقد)([9])..

([1]) يـنظر: هاســكل بلوك وهرمان ساليجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة: سعد حليم، القاهرة 196، ص 20.

([2]) يـنظر: ف.أ. ماثيســن، ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، بيروت ، 1965، ص 31.

([3]) يـنظر : ت.س. اليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، القاهرة، د.ت، ص 6 ومابعدها.

([4]) ينظر ماثيسن، ص 129.

([5]) ينظر: المصدر نفسه، ص 377.

([6]) يـنظر: ارشــيبالد مكلش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت 1963، ص 7.

([7]) ينظر: منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، بيروت 196، ص 99.

([8]) ينظر: ولبك، ص 421.

([9]) ينظر: الن تيت، دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، بيروت، 1961، ص 7.

(2)

يمكن لمن يهتم بالجانب النقدي في شخصية الشاعر العربي أن يتوقف عند عـدد كبير من الشعراء الذين توافرت شخصياتهم على مستوى من التعبير عن تجـربة نقديـة برزت فيها، ومن خلال ما دار حولها من تتبع نقدي لدى النقاد العرب القدماء ـ النظرية النقدية في أدبنا العربي القديم عبر عصوره..

لـم تأتِ مع ما وصلنا من شعر عصر ماقبل الإسلام أو تسبقه ملاحظات نقديـة ناضـجة كنضـجه. ويبدو ممابين أيدينا من هذه الملاحظات أن الشاعر العـربي القديم متفرد بعملية إبداع الشعر والنظر المتأمل فيه وحده غالباً، مثلما تفـرد بمكانـته بوصـفه صوتاً ينطق بما لا قدرة للآخرين على قوله، حتى أن الخطيـب، عـلى عـلو مكانته في قبيلته، لم يكن إلا ظلاً باهتاً أمام خصوصية المكانـة وتميـزها الـتي حظي الشاعر بها([1]) والتي أدت إلى احتفاء القبائل العربية الباذخ بالشاعر الذي يظهر بين صفوفها([2]).

ومـن خـلال هذه الخصوصية احتل الشاعر موقعه حكيماً مجرباً وصوتاً يعـبر عمـا يختـلج في النفوس، ومشرعاً أخلاقياً وسياسياً في بعض الأحيان، وصـار شـعره لأهل عصره "ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"([3])، بل غاية علمهم "الذي لم يكن لهم علم أصح منه([4])".. وإذا كان الأمر كذلك فإن من المنطقي ألا يكون هناك من ناقد للشعر سوى الشاعر ذاته، ولـم يكـن ليجرؤ أحد على ذلك إلا نادراً، بل ماكان يتصدى لنقد الشعراء إلا شـاعر مبرز، كالذي فعله النابغة، حين كان مجلسه النقدي في خيمته الحمراء بسـوق عكـاظ ملتقى الشعراء الذين يرنون إلى ما يقدمه عنهم من ملاحظات

([1]) يقول الجاحظ: كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج، لرده مآثرهم عليهم وتذكيرهم بأيامهم: "البيان والتبيين"، تحقيق عبد السلام محمد هرون، القاهرة 1975، 4: 83.

([2]) يقول ابن رشيق، كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمـة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت 1972، 1: 65.

([3]) ابن سلام، طبقات الشعراء، بيروت 1982، ص 34.

([4]) المصدر نفسه.

وآراء انطباعية في معظمها([1])...

ويبدو أن الاهتمام بالشاعر وحده لافتاً للانتباه، فهو على مستوى الثقافة والوعي والتجربة، لا يكاد ينماز عن أبناء قبيلته الآخرين كثيراً، فالتجارب متشابهة والمحيط الخارجي الذي يتدخل في تكوين الشخصية متقارب لدى الجميع وليس للشاعر من علامة فارقة إلا موهبته الإبداعية التي تبدو هي مصدر خصوصية الشاعر ومجال تفوقه. فهذه الموهبة عندهم شيء محير لا يدركون مصدره، ولذا نسبوه إلى عوالم غير مرئية، فقالوا بشياطين الشعر التي تسكن وادي (عبقر).

لقد كان الشاعر، في عصر ماقبل الإسلام ناقد شعره الذي يختط له ما يناسبه من مضمون ويرسم له أنماطه وأساليبه. وضمن هذا التوجه كانت ممارساته النقدية تأخذ طابع التطبيق المباشر لأفكاره على شعره وفيه، ساعياً إلى صقل تجربته الإبداعية وإتقان أسبابها. ولعل أصحاب (الحوليات): أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وكعب بن زهير والحطيئة، الذين وصفهم الأصمعي بأنهم عبيد الشعر([2])، نمط من الشعراء الذين مارسوا النقد على وفق هذه الصيغة الخاصة بهم وبشعرهم التي قامت على القناعة بأن "خير الشعر الحولي المنقح المحكك"([3]). طبقاً لقول الحطيئة.

أما خارج إطار التجربة الشعرية الذاتية لكل شاعر منهم فإن الملاحظات النقدية تبدو محدودة، تقوم على رؤية ذوقية تأثرية: تنفعل فتصدر الحكم النقدي من دون تبرير غالباً([4])..

إن الملاحظات والآراء النقدية التي جاءتنا من عصر ماقبل الإسلام ـــ سواء من الشعراء أو غيرهم ـــ لا تكاد تقدم صورة توازي ما وصل إلينا من شعر ذلك العصر. ولعل نزرة ذلك النقد لا يسوغها كون النقد الأدبي عند العرب كان في مرحلة بواكيره، قياساً على نضج الشعر وتكامل بنيانه. فهذا الرأي يحتاج إلى مايجعله مبرراً. ونظن أن الأمر مرتبط أساساً بطبيعة الوسيلة التي استخدمت في إيصال الأدب إلى المتلقي، وهي المشافهة والذاكرة الحافظة

([1]) *ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت 1955، 11: 6.*

([2]) *ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964، 1: 23.*

([3]) *المصدر نفسه.*

([4]) *ينظر: احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1971، ص 13. وهندحسين طه، النظرية النقدية عند العرب، بغداد 1981، ص 31.*

الـتي نقلـته إلى العصور اللاحقة. وإذا علمنا أن ما وصل إلينا من شعر ذلك العصـر لا يمثل كل ما قيل فيه من شعر([1]) ــ مع أنه الكلام الذي يستقر في الذاكـرة لخصوصـيته الموسيقية ــ أدركنا مقدار النثر الأدبي الذي ضاع عبر الزمن.

أحدث الدين الإسلامي تغييراً جذرياً في العقلية العربية وفي المعتقدات التي استوطنت النفس والشعور، وكان من نتائج هذا التغيير انفتاح الذات العربية علـى قيم أخلاقية وروحية جديدة، سرعان ما تم تمثلها فكراً وممارسة وأساساً لبـناء اجـتماعي وسياسي جديد. وقد انتقل كل ذلك إلى الإبداع الأدبي والشعر خاصـة، إذ تبدلت القناعات الفكرية للشاعر الإسلامي، فكان لابد لمضمونه من أن ينسـجم معها. أما الشكل الشعري فقد حافظ على أصوله لأنه لا يتناقض مع الديـن وقيمـه. وإذا كان الشاعر الإسلامي على وعي بحقيقة الإبداع الشعري وطبيعته التي تغاير في غالبيتها مساراً أخلاقياً يريده لشعره، إذ إن أعذب الشعر أكذبـه([2])، فـإن ذلك قاده إلى تناقض كبير بين قناعة فكرية مصدرها الدين الإسـلامي ورغـبة الشاعر في الوصول إلى أعذب الشعر الذي ليس له إلا أن يـتركه ظهـرياً. ولـذا تخلى لبيد مثلاً عن نظم الشعر قائلاً أنه وجد في قراءة القـرآن الكريم ما يغنيه عنه([3]). ورأى شعراء آخرون في اقتراب الشعر من قيـم أخلاقيـة كالصـدق مقياساً نقدياً لتقويمه([4]). غير أن أياً من شعراء هذا العصـر ــ ومعهـم قادتـه ورجالاته ــ لم يكن قادراً على غض الطرف عن الشعر الأصيل الذي كانت له سطوته قبل الإسلام. ومع أن هذا الشعر في كثير من أمثلته يعارض القيم الإسلامية على نحو أو آخر حظي أصحابه بتقدير كبير

([1]) يقـول الجـاحظ: "ومـا تكـلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد المـوزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره." ويجد تبرير ذلـك في قول الرقاشي: "لأن الحفظ في الشعر أسرع، والأذن لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت: "البيان والتبيين"، 1: 287.

([2]) عدّ القدامى الكذب من فضائل الشعر. يقول ابن رشيق: "ومن فضائله أن الكذب ــ الذي اجتمع الناس على قبحه ــ حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب فيه "العمدة، 1: 22.

([3]) ينظر: ابن سلام، ص 57.

([4]) يقول حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة، 1929، ص 348

وأن أشـعر بيـت أنت قائله … بيـت يقـال إذا أنشدته صدقا

وتفضـيل عـلى الشاعر الإسلامي، عندما يكون الأمر المطلوب مواجهة نقدية للشـعر. فكان النبي (ص) لا يرى شاعراً أحق بالتبريز بين الشعراء من امرئ القيـس، فهـو أشـعر الشـعراء من خلال القيمة الفنية لشعره. أما من الناحية الأخلاقيـة لمضـامينه فإنه قائد الشعراء إلى النار[1]. ويعد الخليفة عمر بن الخطاب الشاعر زهير بن أبي سلمى أفضل الشعراء لأنه "لا يعاظل بين الكلام ولا يتتبع حواشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه[2].

وليـس الأمـر خاصـاً بقادة المسلمين في النظر إلى الشعر، فقد كان ذلك موقـف الشـعراء أيضاً، فحين سئل لبيد عن أفضل الشعراء ذكر امرئ القيس وطرفة، ووضع نفسه في منزلة لاحقة بهما[3]..

ويبدو أن نظرة المجتمع إلى خصوصية مكانة الشعر ظلت سائدة، وحظي الشاعر بالمكانة الاجتماعية المتميزة، ولم ينافسه فيها الخطيب أو سواه. وأضفى الإسـلام عـلى الشـاعر وشـعره مسحة خاصة حين جعلهما صوتاً فاعلاً في مواجهة أعداء الدين وفي نشر الأفكار الإسلامية والتعجيل بإيصالها[4]..

لقد انتاب الوعي الفكري في المجتمع الإسلامي بعض التفاوت في مكوناته، تـبعاً لطـبيعة الصـلة التي تربط الفرد بالدين: غير أن الشاعر ظل في الغالب مصـدر التعبير عن التجربة الشعرية تحليلاً وتفسيراً وأحكاماً نقدية ــ أياً كانت طبيعـتها ــ فحين عرضت على الخليفة عمر بن الخطاب مسألة هجاء الحطيئة لـلزبرقان بـن بـدر لم يلتفت إلى الصحابة ــ وهم من عرفوا برجاحة العقل وعمق الثقافة الإسلامية والعلم بآفاق الشعر وأساليبه ــ بل طلب الشاعر حسان بـن ثابت وحكمه في هذه المسألة[5]. وكأن عمر انطلق من قناعة بأن الحكم النقدي الدقيق على الشعر لا يتوافر عليه إلا من كان شاعراً..

تطـورت الحيـاة السياسية والفكرية للمجتمع العربي في العصر الأموي واتسـعت جوانب المعرفة، وبرزت منطلقات رؤية جديدة في التعبير عن الفكر

---

(1) يـنظر: الأصـفهاني، الأغـاني، 16: 297 ويروى للإمام علي قوله: "لو أن الشعراء المتقدمين ضمهم زمان واحد ونصبت لهم راية فجروا معاً علمنا من السابق منهم. وإذا لم يكن فالذي لم يقل لرغبة ولا لرهبة ..... الكندي"، ابن رشيق1 :41.

(2) ابن رشيق: 1: 98.

(3) ينظر: ابن سلام، ص 42.

(4) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، 1: 273. وابن رشيق 1: 31.

(5) ينظر: ابن رشيق، 1: 76.

الديني وفي بنية المجتمع وعلاقاته، عززها ظهور تيارات سياسية متناقضة في مواقفهـا. ونهضت في الأدب مجالات تعبير أخرى ـ أهمها الخطابة ـ تنافس الشـعر. وظهـر مهتمون بالشعر وروايته، اختطوا للدراسات الأدبية واللغوية نهجـاً تطـورت فيـه عبر المراحل اللاحقة. وقد عمق ذلك كله مكانة الشاعر ودوره فـي النظر إلى الشعر والتحكم في مساراته، تعينه فيه ثقافته بمصادرها المتعددة، وأبرزها حفظ الشعر القديم وروايته، استكمالاً لموهبته الشعرية. وهو مـا أفصحت عنه الآراء والملاحظات النقدية التي نسبت إلى أشهر شعراء هذا العصـر. جريـر والفـرزدق والأخطـل وعمر بن أبي ربيعة وكثير ونصيب وسـواهم([1]). ويبدو أن للتيارات السياسية التي ظهرت في هذا العصر أثراً في طـبيعة التوجه الشعري و النقدي، إذ أمسى الشاعر يدرك أبعاد الموقف الفكري الـذي هـو عليه، فيقدم رؤيته من خلال ما آمن به من قناعة يذود عنها بإزاء المواقف المضادة وشعرائها، وكان ذلك جزءاً أساساً في منطلقات الشاعر النقدية الـتي اتسـمت بتمـثل معايير الحياة السياسية والاجتماعية وتحكمها في وعي الشاعر ورؤيته([2]).

يمكن أن نلاحظ أكثر من اتجاه في النقد العباسي، فقد مثل علماء اللغة في دأبهـم بمـتابعة مصـادرها والعناية بلهجاتها وما يتعلق بها من شعر اتجاهاً بـارزاً([3]). وكـان لمؤرخي الأدب اتجاههم الذي أنصب على مضامين الشعر ودلالـتها لفهم الحدث التأريخي وتفسير بعض وقائعه([4]). وكان الجهد الأدبي والـنقدي الذي قدمه الأدباء والكتّاب([5]) اتجاهاً آخر ذا أهمية كبيرة في إنضاج

([1]) لمـزيد من التفصيلات عن نقد الشعراء في العصر الأموي، ينظر: عبد الجبار المطلبي، الشعراء نقاداً، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، بغداد 1986.

([2]) أشار الدكتور عبدالجبار المطلبي إلى المعايير التي تحكمت في مواقف الشعراء الأمويين الـنقدية (ينظر: الشعراء نقاداً، ص 185، ومابعدها)، وقد انصب اهتمامه على المعايير الفـنية وحدهـا من دون أن يضع للمعيار الفكري والسياسي أثرهما في الرؤية النقدية الـتي انطلق الشاعر منها، لاسيما أن العصر الأموي شهد تأجج الصراع بين اتجاهات فكرية وسياسية مختلفة. وكان لكل منها شعراؤه الذين ينطلقون في نظرهم إلى ما حولهم من القناعة التي تشدهم فكرياً إليه.

([3]) تنظر: هند حسين طه، ص 79، ومابعدها.

([4]) يبدو ذلك في كتب أيام العرب وأنسابهم والمؤلفات التأريخية المختلفة.

([5]) أبـرزهم: ابـن سلام (ت 231هـ)، والجاحظ (ت 255 هـ) وابن قتيبة (ت 276هـ) وابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) وقدامة بن جعفر (ت 337هـ) والآمدي (ت 370 هـ)، والقاضـي الجـرجاني (ت 392هـ)، وابن رشيق (ت 456هـ) وعبدالقاهر

ســـمات النظرية النقدية عند العرب. أما الشعراء فمثلوا اتجاهاً رابعاً بما قدموه من عطاء شعري ومحاولات نقدية([1])..

وتفصح الأفكار النقدية التي قدمها الشعراء عن أهمية خاصة لأنها اتجهت نحـــو دعـــاوى التطور ومحاولات التجديد في مسار الشعر العربي التي توافر عـــليها الشعراء العباسيون بدءاً بأبي نواس (ت 198هـــ) الذي لم ير أحداً أقدر عـــلى فهـــم خصوصـــية التجربة الشعرية من الشعراء أنفسهم([2]). والذي دعا شـــعراء عصـــره إلى الاستجابة لروح العصر وحضارته، فلم يرتض المطلع الشـــعري التقليدي المتهالك على بكاء الدمن والمقدمة المتغزلة ـــ حقاً أو باطلاً ـــ بحبيبة متوهمة. ونادى ببديل عصري، تمثل لديه بحديث الخمرة([3]).

وإذا كانت دعوة أبي نواس شكلية في اتجاهها التجديدي فإن ما اهتم به أبو تمـــام (ت 231هـــ)، يندرج في مسار تجديدي مهم، حين يخضع البنية اللغوية للشـــعر لمستوى جديد من التعبير الذي يتجاوز الصياغات السائدة إلى آفاق فيها مـــن وعـــي العصر ومستجداته المعرفية الشيء الكبير، بما أثار مواقف نقدية متبايـــنة فـــي نظـــرها إلى شعر أبي تمام وما قامت عليه شخصيته من تجربة ووعي وثقافة([4]).

ولـــم يكـــتف أبو تمام بذلك، فقد صنع اختيارات شعرية من الشعر القديم، ســـماها (الحماسة)، قدمت نهجاً نقدياً مهماً في النظر إلى التراث، وتحولت إلى مســـار خاص في النظر إلى الشعر القديم والاختيار منه على وفق رؤية خاصة بصـــاحبها، فظهرت في عصر أبي تمام وبعده مختارات شعرية كثيرة، حملت كلها اسم (الحماسة)([5]).

الجـــرجاني (ت 471هـــ)، وللوقوف على عطائهم النقدي ينظر: إحسان عباس، تأريخ النقد الأدبي عند العرب، وداود سلوم، مقالات في تأريخ النقدالعربي.

([1]) لمزيد من التفصيلات عن نقد الشعراء في العصر العباسي ينظر: منعم سلمان الموسوي، الشـــعراء العباسيون نقاداً، رسالة دكتوراه (مطبوعة على الآلة الكاتبة) كلية الآداب ـــ جامعة بغداد 1989.

([2]) ينظر ابن رشيق، 1: 104.

([3]) يـــنظر: أبـــو نـــواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، 1953، باب الخمريات، ص 1 ومابعدها.

([4]) ينظر: الآمدي، الموازنة، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، القاهرة 1944.

([5]) مـــن أشـــهرها بعد حماسة أبي تمام: حماسة البحتري، وحماسة الخالديين، وحماسة أبي هـــلال العســـكري، وحماســـة الأعـــلم الشنتمري، والحماسة الشجرية، لابن الشجري،

وتعمقت صورة الشاعر الناقد من خلال شخصية ابن المعتز (ت 296هـ) الــذي أتيح له من الثقافة والظرف الاجتماعي وخصوصية الرعاية ما مكنه من امــتلاك أفق خاص في النظر إلى الشعر في كتابيه (البديع) و(طبقات الشعراء) ورسائله التي من أشهرها رسالته في شعر أبي تمام[1].

وربمـــا كـــان أبـــو العلاء المعري (ت 449هـ) أبرز شاعر عربي قديم نـــتوقف عـــنده بوصـــفه شـــاعراً ناقداً. ولعله من أهم الشعراء النقاد في تراثنا الأدبـــي، إذ تجمعـــت فـــي شخصيته جوانب علمية مختلفة، وكانت حياته، في معظمها، مسيرة معرفة وتأمل مستمرين، عمقهما لديه توقد ذهني وذاكرة يقظة، ألغـــت كـــل مـــا يمكـــن أن يحدثـــه فقدان البصر من تأثير فيها. وكانت رغبة الـــتعويض هاجسه في إنضاج رؤية متفحصة لما حوله، مثلما كانت وراء العدد الكبير من الكتب والرسائل التي تعكس ثقافة موسوعية متعددة الاهتمامات[2].

(3)

قـــدم كثير من الشعراء العرب في العصر الحديث عطاءً نقدياً مهماً وكانوا في كثير من الأوقات حملة راية التجديد في الأدب العربي الحديث والمنادين به.

واتسم النقد الذي كتبه الشعراء بابتعاده عن أن يكون رؤية ذاتية متفردة، إذ تركت عوامل التقارب والالتقاء في التوجه الثقافي، وفي منطلق الرؤية الفكرية والسياســية، آثارهـــا فـــي ظهور اتجاهات أدبية، تجمع عدداً من الأدباء الذين يقدمـــون عطاءهم الإبداعي والنقدي من خلال هذه الرؤية المشتركة. ومن هذا المنطـــلق يمســـي النظر إلى كتابات الشاعر النقدية غير مكتمل الصورة، مالم نضعه في اتجاه أو تيار أدبي معين، نفترض أنه تمثل رؤيته النقدية.

ولعـــل أبـــرز التجمعات الأدبية التي يشار إليها في الأدب العربي الحديث

والحماسة البصرية لصدر الدين البصري، وحماسة الظرفاء للزوزني. ينظر: أبو تمام، ديوان الحماسة، برواية الجواليقي، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح، بغداد 1980، ص 6.

(1) يــنظر : المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، 1965م. ص 470، وأبـــو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق 1964، 2: 698.

(2) لــلمعري غير ديوانيه (سقط الزند) و(اللزوميات): الفصول والغايات، ورسالة الغفران، ورســـالة الصـــاهل والساجح، ورسالة الملائكة، وزجر النابح، وشرح حماسة أبي تمام وشرح ديوان المتنبي، وعبث الوليد.

هـي: جماعـة الديـوان والمهاجـر وأبولو. وهي تجمعات قامت أساساً على تصورات شعراء نقاد، تقف عندهم ذاكرة النقد العربي الحديث باهتمام بيّن.

لعـل الديـوان أول تجمـع أدبي ونقدي عربي في العصر الحديث كانت لأصـحابه ملامح فكرية وفنية واضحة، ومستوى من الثقافة العصرية، لم تقف عـند المـوروث العربي وحده، بل استطاعت أن تنظر إلى مالدى الغرب من مذاهـب واتجاهات وتستعين بجوانب منها، لتقديم رؤية جديدة تستوعب التجربة العصـرية. ولـم يكن أمام هذه الجماعة إلا أن تواصل الكتابة النقدية، بما يبرز الـتوجه الجديد لها، مع الاستمرار في تقديم المثال الشعري الذي يعكس الرؤية ذاتهـا، وكـان عـباس محمود العقاد أشهر أسماء هذا التجمع يؤكد ذلك حجم الإبداع الشعري والنقدي الذي قدمه وتنوعه، فضلاً عن كونه أسبق جماعته إلى الظهور في الحياة الأدبية وأغزرهم إنتاجاً([1]).

لـم يجد الإبداع الأدبي ـــ شعراً ونثراً ـــ عند أدباء المهاجر ما يوازيه من نشاط نقدي، لانشغالهم بالتعبير عن ذواتهم وما يتنازعها من مشاعر وإحساسات أكـثر من أي شيء آخر([2]). ولا يعني ذلك أن النقد الأدبي لاقى مجافاة منهم جميعـاً، فقـد اشـتهرت بيـنهم أسماء لها أهميتها فيما توقفت عنده من آراء وملاحظـات. ولعـل ميخـائيل نعيمة أبرزها، إذ استطاع في كتابه (الغربال)، الصادر عام 1923م، أن يسهم في إنضاج رؤية حديثة في الأدب العربي. ومع أن نعيمة كتب الغربال في سن مبكرة فقد ظهرت فيه شخصيته النقدية واضحة. وربمـا كـان وراء نضـجه الذهني تأريخ حياته الحافل بالتجارب والاطلاع، وتـنقله طلباً للاستزادة من المعرفة والثقافات المتنوعة، مما جعله "يستقر على فلسفة نهائية في وظيفة الأدب وفي منهج النقد"([3])..

كـان لجماعة أبولو أثرها في مسار التجربة الأدبية العربية المعاصرة بما تتضح سماته في توجه أصحابها إلى إيصال رؤيتهم الأدبية والنقدية إلى مساحة تتسـع لعـدد مـن أدبـاء الأقطار العربية وشعرائها الذين سعت الجماعة إلى استقطابهم، بما تنشره لهم من نتاج أدبي في مجلة (أبولو) الصادرة عام 1932

([1]) يـنظر: عبد الحي دياب، عباس العقاد، ناقداً، القاهرة 1965، ص 865 ـــ 866.

([2]) تنظر: عليّة جاسم النجار، النقد الأدبي في المهجر، رسالة ماجستير (مطبوعة على الآلة الكاتبة) كلية الآداب ـــ الجامعة المستنصرية، بغداد 1985، ص 2.

([3]) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة د.ت. ص 25.

م، التي صار اسمها عنواناً لهذا التجمع الأدبي الجديد([1]).

وكـــان أبـــرز سمات الأدباء المنضوين تحت راية هذا التجمع سعيهم إلى تمثل التجارب الأدبية الغربية التي يعكسها المذهب الرومانسي. ويبدو أن اختيار هـــذه الجماعـــة الشاعر أحمد شوقي رئيساً لها في المرحلة الأولى كان محاولة لاختراق الوسط الأدبي من خلال الاتكاء على شهرة شوقي ومكانته([2]).

وإذا كـــان شـــوقي قـــد ترأس هذا التجمع ومجلته في مرحلة التأسيس فإن الـــرئيس الفعـــلي له هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي كان لأفكاره النقدية التي حملتها بعض كتبه([3]) ومقدمات دواوينه ومقالاته أثر كبير في مسيرة هذا الـــتجمع لطبيعة ثقافته الحديثة وسعة اطلاعه على الأدب الغربي، لاسيما الأدب الإنكليزي([4]).

* الشاعر الناقد... الرؤية، الدوافع، الوسائل:

(1)

تـــثير الملاحقـــة التأريخية لأسماء الشعراء النقاد ومعطيات نقدهم السؤال الآتـــي: مـــا الـــذي يدفع الشاعر إلى ممارسة النقد خارج إبداعه الشعري الذي يفـــترض أنه قد أتقن أسس التعامل الناضج معه، بما يتيح له فرصة الوصول به إلى صـــورة المثال الذي يبحث عنه فيما يقدمه من كتابة نقدية، لاسيما أن العمل الإبداعـــي قادر على إبراز رؤيته النقدية بهيئة أفضل مما هو الحال في التنظير لها؟ يرتبط بهذا سؤال آخر تستدعيه قيمة كتابة الشاعر للنقد نظرياً، خارج إطار الممارســـة التطـــبيقية فيمـــا يكتبه من شعر. وهو ما يقتضي البحث عن أوجه المغايرة والالتقاء بين هذين النمطين وهل يعكسان شخصية صاحبهما المبدع، أم يتقاطعان حتى ليبدو الشاعر كالبيت المنقسم على نفسه"([5]).

([1]) ينظر: محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، القاهرة، د.ت. ص 3.

([2]) ينطـــبق هـــذا الـــرأي على اختيارهم خليل مطران رئيساً بعد وفاة أحمد شوقي. ينظر: فشوان، ص 3.

([3]) مـــن أهم مؤلفات أبي شادي: قطرة من يراع، ومسرح الأدب، ودراسات أدبية، وقضايا الشعر المعاصر، فضلاً عن دواوين شعره.

([4]) ينظر: منيف موسى، نظرية الشعر، بيروت 1984، ص 164.

([5]) وليك، ص 408.

إن الإجابـــة عن ذلك تستلزم إدراك موقف الشاعر من النقد وطبيعة نظرته إليـــه والمكانة التي يضعه فيها بإزاء تجربته الإبداعية، مثلما تتطلب النظر في موقف الناقد المتخصص من هذا المسعى الذي يريد الشاعر منافسته فيه.

ينطلق موقف معظم الشعراء في هذه المسألة من سبق الممارسة الإبداعية على النقد غالباً، وخصوصية تجربة المبدع، بما يجعله أقدر من سواه على فهم دقائقها والنظر إليها بوعي من عاناها، أليس الشعراء هم أمراءَ الكلام على رأي الفراهيدي؟([1]).

وتـــبدو هذه القناعة مترسخة في ذات الشاعر عبر الزمان. ولعل البحتري كـــان منطـــلقاً منها حين ردد مقولة أبي نواس: "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضـــايقة"([2]). ومـــن القناعة نفسها قال الشاعر الإنكليزي جونسن: "إن الحكم على الشعراء هو من اختصاص الشعراء، وليس كل الشعراء بل أفضلهم"([3])..

ورأى إليـــوت أن الشـــاعر وحـــده القادر على استيعاب التجربة الشعرية وتفســـيرها بوصفها إبداعاً أدبياً، "فمن الأفضل دعوة النقاد التأريخيين والفلسفيين مؤرخيـــن وفلاســـفة"([4]). وبرر إليوت ذلك من خلال مستوى الاستجابة التي يتصـــف بها المبدع وحده. وعنده أن هناك نمطين من الحساسية، يكمل أحدهما الآخر هما: حساسية المبدع، وحساسية القدرة على استكناه ماقدمه المبدع:"وبما أن الحساسية نادرة وغير شائعة ومرغوب فيها فإن من المنتظر أن يكون الناقد والفنان المبدع الشخص نفسه في كثير من الأحيان"([5])..

وإذا كان بعض الشعراء قد سعوا إلى حيازة التجربة النقدية بوصفها جزءاً من إمكانات الشاعر لم ينظر شعراء آخرون إلى النقد بالعين ذاتها التي نظرت

([1]) *يـــنظر: القرطاجـــني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 143.*

([2]) *ابـــن رشيق، ص 104. وقبلهما قال بشار: "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مـــثله"يـــنظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر القاهرة، 1954، ص 116.*

([3]) *اليوت، فائدة الشعر، ص 58.*

([4]) *اليـــوت، الـــنقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، مجلة المعرفة، بمشق، العدد 144، شباط 1974، ص 52. يضـــع اليـــوت الـــنقد في أنواع ثلاثة: النقد الخلاق، والنقد التأريخي الأخلاقـــي. أما النوع الثالث، وهو عنده النقد الحقيقي، فهو نقد الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر.*

([5]) *المصدر نفسه.*

إلى إبـــداع الشـــعر، بل إن ممارسة النقد لا تشكل عندهم قيمة مهمة لشخصية الشـــاعر ولا تمـــنحه تميزاً ذا بال، "فحين يتلفت الناقد وراءه لا يرى سوى ظل التابع، فمن يرضى أن يكون ناقداً إذا استطاع أن يصبح كاتباً"([1]). ولأن الأدب يعكس وعياً إنسانياً متصلاً فهو أكثر خلوداً من النقد الذي يعبر عن رؤية تتصل بعصرها ومؤثراته" فكل جيل يختار ما يلائمه، لذلك نجد أن هناك شعراً خالداً، لكننا لا نجد نقداً خالداً"([2])...

وفـــي هـــذا الصدد يقول ورد زورث: "ليست القدرة على النقد عندي قيمة كبيرة. النقد ملكة من ملكات العقل أحط شأناً من ملكة الخلق والإبداع"([3])..

أمـــا الـــنقاد فيتطرف بعضهم في النظر إلى مايقدمه الشعراء من نقد، ولا يعدونـــه ذا قيمة في هذا المسار لأن "اتحاد الناقد والشاعر هو في الأغلب اتحاد قلق..... لا يعود بالخير على النقد أو الشعر"([4]). ويردد بعضهم مقولة سقراط عن تدني إمكانات الشاعر في فهم التجربة الشعرية ولو كانت في حدود تجربته الذاتية، فالشاعر إنما "يخلق عملاً فنياً مجسداً، وأنه لا يعرف بالضرورة النشاط الـــذي يقـــوم بـــه ولا يهمـــه أن يعـــرف. وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصـــطلحات فكرية"([5]). ويصل (لاسل ابركرومبي) إلى النتيجة ذاتها فيقول: "إن المقـــدرة عـــلى تـــذوق الأدب تختلف عن المقدرة على تحليله منطقياً. وإن المقـــدرة على تذوق الشعر والقدرة على نظمه كلاهما منشؤه طبيعة خاصة في الـــنفس"([6]). ولا يلتفت معظم النقاد إلى الرأي الذي يقول: إن عجز الناقد عن أن يكـــون مـــبدعاً هـــو الذي يدفعه إلى النقد، أو إلى رأي أوسكار، وايلد إن

([1]) *جـــورج شتاينر، المعرفة الإنسانية، ترجمة محيي الدين صبحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 55، أيلول، 1966، ص 57.*

([2]) *المصدر نفسه، ص 64.*

([3]) *مناف منصور، ميخائيل نعيمة ناقداً أدبياً، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الرابع، يناير ــ فبراير ــ مارس 1977، ص 216.*

([4]) *ولبك، ص 425.*

([5]) *المصدر نفسه.*

((6)) *كرومـــبي، ص 3. وكـــان عـــبد القاهر الجرجاني يرى أن نقد الشعر وتمييزه صناعة أخـــرى غير نظمه. ينظر :دلائل الإعجاز، ص 195. ولعل أبا بكر الصولي الوحيد بين الـــنقاد العـــرب القدامى الذي كان يرى أن "من لا يحسن أن يعمل بيتاً جيداً، ولا يكتب رقعـــة بـــليغة.. فكيف يجسر على ادعاء هذا ــ يقصد النقد ــ وكيف يسوغه إياه من ســـمعه منه "أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، بيروت، د.ت، ص 38. ولعل وراء هذا الرأي أن الصولي كان شاعراً وراوية ذواقة للشعر.*

"مـــايجعل الإنسان حكماً مناسباً على شيء ما هو عجزه عن خلقه"([1]) ويعدون هـــذا القـــول مجافيـــاً الدقة، من خلال التذكير بمسألة أساس تفصل بين الشاعر والـــناقد، تتمثل في تمسك الشاعر بذاتيته وهو يمارس تجربته الشعرية، وسعي الـــناقدإلى الانعـــتاق مـــنها، لأنه يقدم رؤية موضوعية تتأمل ما يقدمه الشاعر وتعطـــي تصـــورهاعنه.ومـــن هذا المنطلق تنتفي عندهم أهمية أن يكون الناقد شـــاعراً أو لا يكون، بل إن من لا ينظم القصيدة قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناظمهـــا([2]). ويؤكـــد آخرون أن عملية إبداع الشعر ذاتها هي مصدر إخفاق الشـــاعر فـــي أن يكون ناقداً يشار إلى ما يكتبه بعين التقدير، لأنه سيكون غالباً أســـير رؤيـــته الذاتية، وتمسي كتاباته النقدية "محاولة لمسايرة تجربته الإبداعية وتـــبريرها، وأغلب آرائه تعبيراً عن جداله مع نفسه حول ماذا ينبغي أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يجتنب([3]). ويقدم رينيه وليك الشواهد التأريخية على ضـــيق أفـــق الشـــاعر وتمركزه حول ذاته، فيقول: "انظروا كيف يدعو درايدن لاســـتعمال الشـــعر المرســـل تارة والمقفى تارة أخرى بحجج متناقضة، حسب متطلـــبات حاجته الآنية ككاتب مسرحي، وانظروا كم كان ورد زورث مجحفاً بحق توماس غراي وكيتس لأنهما لم يتفقا ونظريته حول اللغة البسيطة"([4])..

ولعـــل مـــن الممكن إزالة أوجه الافتراق التي تبدو في نظرة الشعراء إلى الـــنقد الذي يمارسه سواهم، مثلما يمكن جعل موقف النقاد من كتابات الشعراء الـــنقدية أكثر موضوعية، إذا ما تخلى كلا الطرفين عن ضيق الأفق الذي ينظر مـــنه إلى ما يقدمه الطرف الآخر من تجارب نقدية. فلم لا يكون النقد كالشعر

([1]) وليك، ص 410.

([2]) مما يروى في هذا المجال أن أبا نواس سمع أحد الرواة يشرح بيته:

ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ولا تســـقني ســـراً إذا أمكـــن الجهر

فذهب الراوي يشرح البيت وينبه السامع إلى أن أبا نواس قد أبدع في الشطر الأول حين شارك السمع والبصر في لذته عند شرب الخمر. وعندها قال أبو نواس: والله لم أقصد إلى مـــا ذهـــب إليه الرجل. ينظر: ديوان أبي نواس، برواية الصولي، تحقيق الدكتور بهجة الحديثي، بغداد 1980، ص 141.

([3]) وليك، ص 409.

([4]) وليك، ص 410، وفي تراثنا العربي يمكن أن نجد مثل هذه المواقف. فمناداة أبي نواس بـــرفض المقدمة الطللية ودعوته إلى أن يكون الحديث عن الخمرة مكانها محاولة لتأكيد ما فعله هو في شعره. إذ يمكن إيجاد بدائل أخرى سوى الخمرة تبتدئ القصيدة بها، مع أن ذلك يعني استبدال تقليد بآخر أكثر من كونه استنباطاً لمسار جديد في الشعر.

والـــرواية والمســـرحية نتاجاً إبداعياً، يقدم وعياً وتجربة وثقافة، وليس بمقتصر عـــلى مســـاحة التفسير والتقويم وتسجيل الاستجابة أو عدمها؟ ولم لا ينظر إلى إبـــداع الأديـــب بوصفه ممثلاً لرؤية نقدية ومشيراً إلى آفاق تجربة إنسانية في كـــثير مـــن خصائصه المضمونية والشكلية. وعبر هذا التصور يتوازن الأمر ونصل إلى القناعة بأن طريق النقد" هي طريق الإبداع ولكن بأن يسلكها الناقد باتجـــاه معـــاكس، فهـــو يـــبدأ من حيث ينتهي المؤلف، لينتهي من جديد حيث يـــبدأ"([1])، ويصـــبح ضـــرورياً أن يدخل في النقد قدر من الحس الفني، وأن تتطـــلب أشكال النقد مهارات فنية تأليفية وأسلوبية متميزة، تفضي بالنقد إلى ما ســـماه (أوسكار وايلد) (النقد الخلاق) الذي هو عنده نتاج لغزو الشعر للنقد كي يصبح نقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد يكتبه الناقد([2])..

وعلى وفق هذه النظرة الموضوعية يمكن إضفاء أهمية خاصة على العمل النقدي الذي يقدمه الشاعر..

(2)

وتقـــف وراء اتجاه الشعراء إلى كتابة النقد في المراحل التاريخية المختلفة ــ سواء في ذلك الماضي والحاضر ــ مبررات كثيرة. ولعلهم كانوا في الغالب "يســـتجيبون لمؤثـــرات جديدة في حضارة أخذت تعي نفسها"([3]). بما يستدعي تحديـــد الـــرؤية عـــلى نحو يعكس وضوحها وصواب منطلقاتها، ويجيب عن الأسئلة التي قد تثار من دون أن يقدم النتاج الإبداعي إجابة جلية عنها. غير أن هذا التوجه يبدو محكوماً بمبررات مختلفة، تستحضرها ذاكرة الشاعر على نحو أو آخـــر عند الممارسة النقدية، لعل أولها ما استقر في وعي الشاعر من قناعة بدوره الأساس في صنع مسار التجربة الأدبية، سواء أكان على صعيدي الذات أم فـــي إطارهـــا الإنساني العام، حيث لم تشهد بدايات النتاج الأدبي دوراً سابقاً لـــدور المبدع. وهذا يعني أن ملكة الإبداع أصلية، سبقت ملكة النقد التي يراها

([1]) مناف منصور، ص 222.
([2]) ينظر: وليك، ص 410.
([3]) ديتش، ص 11.

كرومبي ملكة مكتسبة([1]). إذ لم يأخذ النقد مكانته خارج تجربة المبدع ذاتها إلا "حين انتقل الناس من التفضيل المبهم إلى الاختيار الذي يمكن تبريره بشكل معقول، أو بعبارة أخرى حين تسنى للناس الرجوع إلى قواعد عقلية"([2])..

ولعل في خصوصية الشعر الذي يقدمه الشاعر، بما يقوم عليه من تجربة وفكر ويتأسس عليه من بناء فني، ما يجعل صاحبه مصدراً مهماً عند النظر النقدي المتفحص لذلك الشعر، ويمكن أن نلمح هذا واضحاً في تراثنا الشعري، حين استند كثير من شراح الدواوين والنقاد إلى ماكان الشاعر يراه في شعره([3])..

وربما يكون وراء توجه الشاعر إلى النقد إبداعه، بما فيه من حداثة تتخطى السائد في ساحة الشعر، وتواجه بصدود النقاد، مما يدفع الشاعر إلى تقديم رؤيته والدفاع عن الجديد الذي توصل إليه. نجد ذلك في مرحلة ظهور الرومانسية اتجاهاً أدبياً جديداً، كان شعراؤه (ورد زورث وكولردج وشلي) وهم دعاته والمنافحون عنه الذين أرسوا له مساراته. ومثل ذلك نجده عند أصحاب المذهب الرمزي (مالارميه وفاليري)([4])..

ومثل هذا نجد في الأدب العربي الحديث لدى جماعة الديوان وأبولو، ثم لدى رواد الشعر الحر، وقد يتعرض الشعر وسواه من الفنون الإبداعية إلى نمط من التهجم والتشكيك في جدواه الاجتماعية والفكرية، بما يضع الشاعر في موقف المدافع عن قضيته، فقد وضع الشاعر فليب سدني (ت 1589م) مقالته

([1]) يقول: "إن دولة الأدب تحتلها ملكات ثلاث: الأولى ملكة الإنتاج (أو الإنشاء)، والثانية ملكة التذوق، والثالثة ملكة النقد. وأهم ما تمتاز به ملكة النقد أنها يمكن أن تكتسب "كرومبي"، ص 4.

([2]) المصدر نفسه، ص 6، ويقول إليوت: "إن تقدم المدنية يستتبع ازدياد الفئات الثقافية المتخصصة، "إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة، د.ت.ص 29.

([3]) كان بشار ـــ وهو آخر الشعراء الذين استشهد سيبويه بشعرهم في كتابه ـــ مصدراً للأصمعي وسواه من علماء اللغة ورواة الشعر في تفسير شعره وإلقاء الضوء النقدي عليه. ينظر : الباقلاني، ص 116. ويمكن أن يقال مثل ذلك عن المتنبي وأبي العلاء المعري.

([4]) يقول تزفيتان تودوروف: "إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين منذ فلوبير ومالارميه إلى فاليري "الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء 1987، ص 15.

(تســويغ الشـــعر) بسبب ما ألصقه المتطهرون بالشعر من كونه يفسد الأخلاق ويضـــعفها، وأنـــه يكذب ويغري بالنزوع إلى الملذات الحسية([1]). ونشر شللي (ت 1822م) كتابه (دفاع عن الشعر) ليرد على ما تعرض له الشعر والشعراء مـــن انتقادات بدعوى أن الشعر قد ذهبت فائدته، وأنه في عصر العلم والعقل لا يؤدي إلا إلى الخمول والخرافة([2]) ويبقى دافع الشاعر إلى كتابة النقد، قبل كل شـــيء، يقيـــنه بامتلاكه، مؤهلات معرفية وثقافية تسعفه لتقديم مستوى مهم من التـــنظير النقدي، يتداخل في أبعاد تجربته الإبداعية. يقول (بول فاليري) معبراً عن ذلك: "حينما عدت إلى نظم القصائد كان الفكر والمناهج وطريقة التفكير ــ التي أصبحت جوهرية بالنسبة إليّ ــ لا تستطيع إلا أن تظهر وإلا أن تعمل في نتاجي الأدبي"([3])..

(3)

إذا مـــا نظـــرنا إلى الوسائل التي يقدم بها الشاعر أفكاره النقدية نصل إلى القـــناعة بسعة ما لديه منها، بقدر ما يكاد يتهيأ للناقد الذي ليس أمامه في الغالب إلا أن يقـــدم أفكـــاره من خلال الكتابة النقدية وحدها ــ كتباً أو مقالات ــ أما الشـــاعر فـــلديه، فضـــلاً عن ذلك، وسائل أخرى، يمكن أن نشير منها إلى نقد الشعر شعراً والمختارات الشعرية([4])..

يعد نقد الشعر شعراً من أشكال النقد القديمة، ولا يمارسه إلا الشعراء([5]). ولعل قصيدة هوراس (فن الشعر)([6]) أول أمثلته البارزة، فهي تمثل "أقدم غزو نقدي لعالم الشعر، أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد"([7]). وقد اختط هوراس بها مســـاراً نقدياً استمر طويلاً بعده، نجده في (البويطيقا) لفيدا و(فن الشعر) لبوالو

([1]) ينظر: المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، ص 1147. وديتش، ص 87.

([2]) ينظر: ديتش، ص 175.

([3]) بول فاليري، الخلق الفني، ترجمة بديع الكسم، دمشق. د.ت. ص 8.

([4]) وهـــناك وسائل مشتركة بين الشاعر والناقد تتمثل في المقابلات والحوار ومايجري من نقاشـــات ومســـاجلات في قضايا أدبية مختلفة. وما يتبادله الأدباء من رسائل تثار فيها قضايا أدبية معينة، فضلاً عن المقدمات التي تكتب للدواوين الشعرية.

([5]) لا يدخـــل ضـــمن مـــا نتحدث عنه المنظومات التي صنعها بعض العلماء في النحو أو الصرف أو العروض، لأنها من الشعر التعليمي ولا علاقة لها بالنقد الذي نعنيه.

([6]) ينظر: هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، القاهرة 1947.

([7]) وليك، ص 414.

و(مقالـــة فـــي الـــنقد) لـــبوب([1]). ويلاحق الناقد رينيه وليك هذا النوع النقدي تأريخياً فيراه قد اختفى قروناً طويلة([2]) ثم عاد إلى الظهور في هذا القرن:

فالكـــتيب الذي هاجم فيه فرلين الأسلوب الخطابي تحت عنوان (فن الشعر) نظـــم نظمـــاً... وقـــد أعـــاد هولدرين في ألمانيا التأكيد في الشعر على رسالة الشاعر.. وفي فرنسا كتب مالارميه قصيدة (النخب الحزين) أعاد فيها التأكيد.. على وظيفة الفن المخلدة"([3])

وتوقـــف الشاعر العربي في عصور شعرنا المختلفة عند هذه الوسيلة في تقديـــم أفكـــاره الـــنقدية، ابتداء بامرئ القيس الذي اختط للشعراء منهجاً شعرياً موروثاً. في الوقوف على الأطلال بقوله:

عوجـــا على الطلل المحيل لعلنا   نـــبكي الديـــار كمـــا بكى ابن حذام([4])

وعنترة القائل: "هل غادر الشعراء من متردم"([5])..

وتكـــثر هـــذه الملاحظات النقدية عند الشعراء العرب القدامى في العصور كـــلها، ولعـــلهم لـــم يهتموا في الغالب بصيغة نقدية أخرى خارج إطار الوسيلة الشعرية.

وقد حاول بعض النقاد أن يجد للنقد المنظوم مبرراته، من خلال النظر إليه بوصـــفه صـــيغة من صيغ الشعر التعليمي الذي نظمت فيه الفلسفة وعلم الفلك والتأريخ([6]).

وربمـــا يكـــون هـــذا الرأي واحداً من مبررات لها أثرها في هذه الظاهرة الـــنقدية لعـــل منها إتقان الشاعر للعملية الشعرية وقدرته على تطويعها لرؤيته الـــنقدية وكأنه يسعى من خلالها إلى الحفاظ على سيماء شاعريته. ولكن عد هذا الشـــعر تعليمياً صفة غير مناسبة تماماً له، فالشعر التعليمي يهتم بحقائق معينة، يـــريد للمتـــلقي معرفتها وترديدها في حين أن ما يقدمه الشاعر من نقد منظوم

([1]) المصدر نفسه.

([2]) يشـــير وليك في هذا إلى القصائد التي نظمت كاملة في موضوع نقدي، أما القصائد التي تضـــمنت إشارات نقدية معينة فيؤكد وجودها في عصور الأدب الأوروبي كلها. ينظر: وليك، ص 415.

([3]) المصدر نفسه.

([4]) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، د.ت، ص 114.

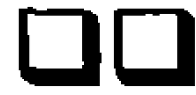
([5]) عنترة، الديوان. تحقيق محمد سعيد مولوي، دمشق 1970، ص 70.

([6]) وليك، ص 414.

غالباً ما يشير إلى رؤية ذاتية لصاحبه وحده، ويحتمل الصدق أو سواه.

وتمثل المختارات الشعرية وجهاً آخر لرؤية الشاعر النقدية، وتعكس نمطاً من القناعات التي استقرأ الشاعر في ضوئها شعر عصره أو العصور الماضية ليـتوقف عندأمثـلة شعرية منها، وجد فيها سمات رؤيته النقدية، بما يجعلنا من خلال هذه المختارات، قادرين على تبيان المستوى النقدي الذي يرتضيه.

فهـي وسـيلة نقدية لأنها تحقق لدى الشاعر الذي يقوم بصنعها إلى جانب الاسـتمتاع والفـائدة الإبداعية، "طريقة في رؤية الشعر وتقديمه. وربما اختزل الشاعر وعي عصره النقدي من خلال مختاراته"([1])..



([1]) حـاتم الصكر، مختارات الشاعر الحديث: المكونات والذوق، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 11، تشرين الثاني 1985م، ص 103.

الفصل الأول :

الشاعر العراقي الحديث

المكانة والمفهوم النقدي

* الشاعرالعراقي الحديث والنقد ... أفق تأريخي.

(1)

تعــد سنة 1920 بدء مرحلة مهمة في تأريخ العراق الحديث، ونقلة كبيرة فــي حيــاة العراقيين، تمثلت في الواقع السياسي برفض الأوضاع التي أوجدها المستعمرون الإنكليز منذ دخولهم بغداد عام 1917 محتلين، لتبدأ صفحة الهيمنة الاســتعمارية على العراق التي كانت في جانب منها عامل زحزحة لقيم وأفكار اســتقرت في النفوس والعقول، وتحريكاً لبنية المجتمع العراقي الذي ظل منكفئاً إلى نفسه في سكون غريب قروناً طويلة، واستنهاضاً للروح الوطنية والقومية، وتعبيراً فاعلا عنها..

لقد عبر العراقيون عن هذا الوعي الجديد الذي تفتحت عيونهم عليه بالثورة الشــعبية التــي أعلنوها على المستعمر الإنكليزي عام 1920، وانتهت بإعلان الحكــم الأهــلي، بعد تنحي الإنكليز عن الحكم المباشر([1])، ثم تأسيس الجيش العراقي بعد عام واحد. وقد واكبت ذلك كله حركة ناهضة في المجتمع العراقي نقلــته إلى مــراحل جديدة في جوانبه الاجتماعية والفكرية، وإن كان ذلك على نحــو متردد وبطيء قياساً إلى الجانب السياسي([2]). وكان الجانب الثقافي أكثر

([1]) فجّــرت هذه الثورة الوعي السياسي لدى العراقيين على نحو كبير، ومنحتهم ثقة بأنفسهم وجعلتهم يدركون قدرتهم لمواجهة المستعمر مهما كان عليه من قوة وجبروت. وعندما انتهت الثورة ونصب (فيصل) ملكاً على العراق، لم يلق ذلك قبولاً من العراقيين جميعاً. وكان الوعي الناضج لدى قسم من المثقفين قد حدا بهم إلى المطالبة بقيام حكم جمهوري في ذلك الوقت المبكر. ينظر: عبد الله الفياض، الثورة العراقية الكبرى، بغداد، 1963. ص 330.

([2]) بــرزت مظاهــر ذلك بالدعوة إلى تأسيس الأحزاب: فقد "ظهرت فكرة تأسيس الأحزاب السياسية في العراق بعد عودة بعض المنفيين من الذين أسهموا في الثورة العراقية لسنة 1920 ..... ونشــأ نشــاط واضــح لدى بعض العراقيين للدعوة إلى إنشاء الأحزاب السياســية والمطالبة بتكوينها للتعبير عن إرادة الأمة"، عبد الرزاق الدراجي، جعفر أبو

المجـــالات تأثراً بما حصل في الجانب السياسي، إذ تنبه المثقفون العراقيون إلى التغيير الذي أصاب أوضاع البلاد وانفتحوا بأفكارهم وثقافتهم على ما يرونه من ثقافـــة العصر وآفاقه الحضارية الجديدة. وساعد على ذلك التطور وحركته في هذا المجال اطلاع المثقفين العراقيين المتزايد على ماكان يصل إلى العراق من صـــحف ومجــلات الأقطـــار العربية الأخرى، لاسيما مصر، واهتمام الأدباء بقـــراءتها والنشر فيها[(1)]. وكان للدعوات الفكرية والعلمية الجديدة التي حملتها كـــتابات مفكـــرين عـــرب وأجـــانب صداها في آفاق الثقافة العراقية، بين تلق واســـتجابة أو رفـــض واســـتنكار وإثارة للجدل والنقاش على صفحات الجرائد والمجلات العراقية والعربية[(2)]..

كـــان الشـــعر ـــ حتى العقدين الأول والثاني من القرن العشرين ـــ منفرداً بالهيمـــنة عـــلى آفـــاق الأدب العراقي من دون منافس إبداعي آخر[(3)]. ومع

الـــتمن ودوره في الحركة الوطنية في العراق، بغداد 1980، ص 143. واتضح أيضاً فـــي الدعوة إلى التعليم وإنشاء المدارس والعناية بالتربية (ينظر: عناد الكبيسي، الأدب في صحافة العراق، بغداد، 1972، ص 61)، والمطالبة بحرية المرأة وتعليمها ومنحها مكانـــتها الاجـــتماعية اللائقة، ومساواتها بالرجل، ووصل الأمر ببعضهم إلى المطالبة بإنشاء مجلة نسائية. ينظر: المصدر نفسه ص 205.

(1) يـــنظر: يوسف عز الدين، في الأدب العراقي الحديث، القاهرة، 1973، ص 19، وعناد الكبيسي، ص 34.

(2) ينظر: يوسف عز الدين، ص 57.

(116) لـــم يهـــتم الأدبـــاء العـــراقيون بالقصة والرواية على الرغم من أن الصحف العراقية والعـــربية نشـــرت أمثلة منها منذ عام 1908. (ينظر: عبد الإله أحمد، فهرست القصة العـــراقية، بغـــداد 1973، ص 17). ولعل وراء ذلك بساطة القصص التي كانت تنشر ووقوعهـــا فـــي تقليد مشوه لما كانت الصحف تنشره من مختصرات مترجمة لقصص أجنـــبية منها، وغياب الأديب الناقد الذي يهتم بهذا اللون الأدبي. وقد تهيأ ذلك بعد عام 1920م، حيث ظهر (محمود أحمد السيد) وهو "أول من عرف في العراق بالتوافر على هذا الفن... وبه استهلت حقبة جديدة في تأريخ القصة" (عناد الكبيسي، ص 223)، فقد نشر أولى قصصه (في سبيل الزواج) عام 1921م، ثم (مصير الضعفاء) عام 1922م. ونشـــر مـــا يشـــبه مجموعـــة قصص قصيرة سماها (النكبات) عام 1922م. (تنظر: المجموعـــة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد، إعداد وتقديم د.علي جواد الطاهر، ود. عـــبد الإله أحمد، بغداد، 1978، ص 25. أما المسرحية بنوعيها النثري والشعري فلم تنشط في العراق إلا بعد عام 1921م، حيث أخذت المسرحية طابعاً جديداً استمدته من واقع الحياة العراقية وماكان يسود البلاد من ثورة على المستعمرين الإنكليز وأعوانهم. وشـــهدت بغداد، بعد تأسيس حكومة فيها حركة مسرحية. وقامت الفرق التمثيلية بدور

المتغيرات السياسية والثقافية التي شهدتها الحياة العراقية كان عليه أن ينقل خطاه من صورته التقليدية التي ظل يتحرك مثقلاً بها إلى مساحات التعبير عن الواقع الجديد الذي ظهر فيه مايدعو إلى البحث عن سمات العصر في كل المجالات. وكان على الشاعر في هذه المرحلة أن يدرك طبيعة المسار الجديد لمجتمعه، وأن يستوعب روح العصر وحركته. وفي ظل واقع أسير لعوامل التأخر والتخلف في كثير من نواحي الحياة، كان على الشاعر أن يدرك خصوصية دوره وأهميته وأن ينغمس في هموم مرحلته بحثاً عن حلول لما يعتريها، ويعبر عما في نفس أبناء وطنه، رافعاً صوته في دعاوى الإصلاح الاجتماعي والسياسي والثقافي.

(2)

ظهر النقد الأدبي في الصحف والمجلات العراقية خلال هذه المرحلة بظروفها الخاصة، متتبعاً في الغالب خطى النقد العربي في الأقطار الأخرى، لاسيما مصر وبلاد الشام، مثيراً القضايا ذاتها التي أثارها ذلك النقد، حيث أتيح للأدباء العراقيين الاتصال بأدباء تلك الأقطار، وتعرفوا نتاجهم الأدبي والنقدي، واستفادوا من تجاربهم في التجديد.

وكان ظهور النقد الأدبي في هذه المرحلة جزءاً من الوعي الجديد الذي تنبه الأدباء العراقيون عليه، لا يمنع ذلك طبيعة فهمهم له كونه البحث عن الجوانب السياسية في العمل الإبداعي([1])، بما ضيّق من مجالات تأثيره في أدب مرحلته، فربما كان هذا التوجه إلى انتقاد النص الأدبي والبحث عن أخطائه من نتائج التصور العلمي الذي ساد الحياة العراقية في جوانبها المختلفة بأهمية ملاحقتها بالانتقاد والإشارة إلى مافيها من سوء من دون تقديم بديل موضوعي، وربما عكس هذا التوجه سمة خاصة بالأدب العراقي ونقده في تلك المرحلة، فهما قد برزا في ظروف سياسية واجتماعية، لم تكن المنافشة الهادئة وتبادل الرأي من سماتها. وقد بدأ النقد الأدبي لاحقاً للشعر، متتبعاً خطاه، وذلك أمر طبيعي، فالنقد غالباً ما يسعى إلى متابعة العطاء الأدبي السائد أمامه. ويمكن أن نتوقف – لغرض التحديد التأريخي لبدء النقد الأدبي في العراق –

---

*فعال متعاونة مع الفرق العربية التي كانت تزور بغداد بين آونة وأخرى، *أحمد مطلوب، النقد الأدبي في العراق، القاهرة، 1968، ص 319.*

([1])ينظر: عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، بغداد، 1978، ص 36.

عـــندما كـــانت تنشره مجلة (لغة العرب) ــ منذ العدد الأول ــ من نقد في باب (الـــتقريظ والمشـــارفة والانـــتقاد)[1]. ويدفعـــنا ذلك إلى التأمل في قول أحد الباحـــثين: إن النقد العراقي لم يكن قبل صدور هذه المجلة "نقداً واضح المعالم، بيّـــن الســـمات، بل كان تقريظاً، ثم ارتقى في هذه المجلة وأصبح موضوعاً له أهميـــته وقيمـــته فـــي هذا الميدان"[2]، لاسيما حين نطلع على ما تضمنه باب (الـــتقريظ والمشارفة والانتقاد)، من وصف وتلخيص لبعض الكتب التي لم تكن جميعـــاً كـــتب أدبٍ أو نقـــد[3] ولـــم يكـــن ما يكتب عنها ليتخطى عرضها وتلخيصـــها، فضلاً عن وجود ما يماثل هذا الباب في مجلات عراقية ظهرت قـــبل مجلة (لغة العرب)[4]. غير أن ماكتب في هذه المجلات وسواها لم يبرز صـــورة واضـــحة ومهمـــة للـــنقد العراقي، فهو محاولات فردية متسرعة، لم تســـتوعب إلا جانـــباً ضـــيقاً مما يقوم عليه مفهوم النقد، الأمر الذي كان وراء ســـطحية الدلالـــة الـــتي حدّدوهـــا للـــنقد والانتقاد اللذين كانا متداولين بالمعنى المعاصر لاصطلاح النقد"[5].

إن ما نرى فيه بداية حقيقية للنقد الأدبي في العراق هو ما نشرته الصحف والمجـــلات العراقية من مقالات ودراسات منذ عام 1920، متفقين في ذلك مع مـــن ســـبقنا إلى القول به[6]، مشيرين إلى ماقاله الشاعر محمد مهدي البصير

---

(1) تنظر: مجلة لغة العرب، بغداد، العدد الأول، تموز 1911، ص 4-5.

(2) مطلوب، ص 27.

(3) أشير في العدد الأول إلى طبيعة هذا الباب، وما يقصد في هذه المسميات الثلاثة (ينظر: العـــدد الأول، ص 4-5). ولم يظهر هذا الباب في العدد الثاني. وفي العدد الثالث كان الـــتقريظ لكـــتاب في بعض المسائل الدينية (تنظر: ص 109). أما المشارفة عن مجلة (الآثـــار) الدمشـــقية (تـــنظر: ص 110 ــ 111). وفي العدد الرابع نقد كتاب (طبقات الأمـــم) واستمر نقده في الأعداد اللاحقة حتى العدد السابع الذي أشير فيه إلى ما وصل المجلة من كتب ومجلات. تنظر: ص 263، ومابعدها..

(4) ينظر: عباس توفيق، ص 20.

(5) عباس توفيق، ص 36.

(6) يـــنظر: مطلوب، ص 28، وعناد الكبيسي، ص 266، وجلال الخياط، الشعر العراقي الحديـــث مرحـــلة وتطور، بيروت، 1987، ص 6. وعلي جواد الطاهر، وراء الأفق الأدبـــي، بغـــداد، 1977، ص 271، من خلال تأكيد ريادة (محمود أحمد السيد) للقصة والنقد الحديث في العراق، وجعل عام 1920 بداية ذلك، وعباس توفيق، ص 4. وثابت الألوسي، اتجاهات نقد الشعر في العراق، رسالة ماجستير (مطبوعة على الآلة الكاتبة) جامعة الأزهر ــ كلية اللغة العربية ــ قسم الأدب والنقد، القاهرة 1982، ص 2.

عن أثر الثورة العراقية في اتجاه الأدب العراقي وطبيعة الرؤية التي بدأ الأدباء العـــراقيون منشـــغلين بها، فهو يرى "أن ما من ثورة تأثرت بالأدب وأثرت فيه كثورتـــنا في سنة 1920. فقد قدر للأدب أن يمهد لهذه الثورة، وأن يرافقها في مختلف مراحل نموها وتطورها"([1]).

وكـــان أوضح سمات النقد العراقي تأثره الواضح بالتجارب النقدية العربية التي حملت دعوات تجديد نادى بها أدباء عرب بارزون، منهم أصحاب الديوان الذين أصدروا كتاباً نقدياً بالاسم ذاته عام 1921م([2]) ويبدو تأثير هذه الجماعة في الأدب العراقي قد تجاوز مسألة تقليد طرائقهم في النقد اللاذع والسخرية من الأدب التقـــليدي وأصحابه، كما ظن ذلك بعض الباحثين([3])، فقد وصل الديوان إلى العراق واهتم به كثير من الأدباء، ووقف بعضهم إلى جانب ما ورد فيه من آراء جديـــدة وجرأة في النقد([4])، وصار لأصحابه شهرة في العراق، فاهتمت بعـــض الصـــحف والمجـــلات بنشر مقالات العقاد والمازني وشكري، وأطلقت عـــليهم الألقاب الفخمة، فالعقاد: أنموذج التطور الجديد في أدب الضاد، وزعيم المدرســـة الحديثة في وادي النيل، والمازني: أحد زعماء المذهب الأدبي الجديد في مصر([5]). وتبنت بعض المجلات آراء جماعة الديوان ونادت بها، ورفعت عـــلى جهـــتي غلافهـــا أقوالاً، أخذت من كتابهم، وجعلتها شعارها الذي تسير عليه([6]).

ولا يعني هذا الاهتمام الكبير بالأدباء المجددين ونقدهم أن النقد الأدبي في العـــراق قـــام على استيعاب لهذا الاتجاه وتجاربه، فذلك لم يظهر جلياً في تلك المرحـــلة، وهي تشهد مقدمات التجربة النقدية العراقية التي كانت أسيرة نظرة محددة تقوم على ملاحقة النص الأدبي ـــ الشعري خاصة ـــ لتبحث عن تجاوزه

([1]) البصـــير، ألـــوان من أدب الثورة العراقية، محاضرة في اتحاد الأدباء العراقيين سلسلة أماسي الاتحاد، بغداد، تموز 1960، ص 76.

([2]) يـــنظر: عـــباس محمـــود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، القاهرة 1921.

([3]) عباس توفيق، ص 71.

([4]) حيـــن أصدر رفائيل بطي الجزء الأول من كتابه (سحر الشعر) عام 1922 ضمن مقالة لـــلعقاد: "الطبع والتقليد في الشعر العصري"، ص 134، وأخرى لعبد الرحمن شكري، "الشعر" ص 216.

([5]) تنظر: مجلة الحرية، بغداد، العدد 3-4، تموز 1924.

([6]) تنظر: مجلة الوميض، بغداد، العدد 1، تشرين الثاني 1930. وعلوان، ص 401.

القاعدة اللغوية أو العروضية أو الأسلوب الشعري الموروث في الرؤية والبناء. وهو ما أدى إلى أن يكون قسم كبير من تلك المحاولات النقدية ملاحقة تقليدية، تتناول النص الأدبي على نحو مجزأ، تغيب عنه النظرة الشاملة التي تلم أجزاءه.

وفي ظل هذا المستوى الضيق من النقد الذي تجد مبررات تقصيره في الثقافة الأدبية والمعرفية المحدودة التي عرفها أدباء تلك المرحلة، وفي ضعف الأدوات والملكات التي نالها من يتصدى للنقد، كان لابد من أن يأخذ الأدباء العراقيون المبدعون ـ الشعراء خاصة ـ دورهم في مسار هذا النقد ـ على قدر ما تهيأ لهم من وعي وتجربة وثقافة ـ مبدين تصوراتهم عن نقد الشعر وأساليبه، جاعلين من قدراتهم الإبداعية في نظم الشعر، وما نالوه من شهرة ومكانة في مجتمعهم، منطلقاً يبرر اتجاههم إلى النقد. وبذلك فإنهم لم يكتفوا بكونهم وشعرهم المحور الذي دارت حوله غالباً الكتابات النقدية والمناقشات الأدبية وانحياز الأدباء إلى هذا الشاعر أو ذاك، بل أكدوا مكانتهم في مسيرة النقد العراقي منذ المرحلة الأولى، وبما عكس قناعة كل منهم بدوره في إرساء تقاليده وتدعيم مسيرته، وتلك ميزة يكاذ النقد في العراق يختص بها، إذ كان الشعراء العراقيون منذ بدء نهضة الأدب الحديثة هم الأسماء البارزة في ساحة النقد والدراسة الأدبية. ولم يقتصر دورهم على كتابة الشعر ونشره بل تعدوه إلى مناقشة أنفسهم وتجاربهم ومتابعة ما ينشر من أدب وتوجيهه واستقراء مضامينه، وإثارة الجدال والمساجلة، وإثراء الصفحات الأدبية في المجلات والصحف العراقية والعربية بكتاباتهم، وملاحقة التجارب الشعرية الجديدة والإشارة إليها، والتقديم النظري لدواوينهم أو دواوين سواهم، وتأليف الكتب الأدبية وإلقاء المحاضرات وتلك لها آفاق نقدية عالجها الشعراء العراقيون وأغنوها.

وتبرز في المرحلة الأولى للنقد الأدبي أسماء شعراء عراقيين يمكن عدهم من نقاد تلك المرحلة، يقف في مقدمتهم الزهاوي والرصافي والشبيبي الذين لم تقتصر شهرتهم على الشعر والأدب وحدهما بل امتدت لتشمل السياسة والفكر والممارسة العملية لهما، ومن خلال الإسهام الفاعل في الحياة الاجتماعية. ويبدو دور هؤلاء الشعراء مهماً في نقد مرحلتهم على أكثر من جانب، فلقد كانوا ـ لاسيما الزهاوي والرصافي ـ محوراً لمعظم الكتابات النقدية، إذ دارت حول ما كانوا ينشرونه من شعر أطول المساجلات النقدية وأخصبها، وكتبت مقالات

كـثيرة، وتـباعدت وجهـات نظـر الأدباء العراقيين بين مقدم للزهاوي على الرصافي، أو غاض من مكانة الأول لصالح الثاني[1] ولم يتوان الشعراء عن المشاركة فيما يدور من جدل نقدي، ليس في ذلك الدائر حول شاعرية كل منهم فحسـب بل في كل ما تشتمل عليه ساحة الأدب العراقي من قضايا ومعالجات ووجهات نظر.

وقـد أسهمت المجلات والصحف العراقية الصادرة في تلك المرحلة برفد الـنقد الأدبـي وزيادة مساحة تأثيره من خلال تخصيص صفحات أدبية ونقدية ثابـتة[2]. وقـد وجد الشعراء بغيتهم في هذه الصحف فنشروا فيها كثيراً من كتاباتهم ومقالاتهم[3]. ولم يكتف بعضهم بذلك، إذ بادر إلى إصدار صحيفة أو

---

(1) تـنظر مثلاً: جريدة الناشئة الجديدة، الأعداد الصادرة بين 22 كانون الأول 1922. و2 تشـرين الثاني 1923م. وجريدة الفضيلة، العدد الصادر في 24 مايس 1926. وجريدة شط العرب، العدد الصادر في 12 أيلول 1924. وجريدة المفيد، العدد الصادر في 15 أيلول 1924. وجريدة العالم العربي، العدد الصادر في 2 أيلول 1925.

(2) مـن ذلـك جـريدتا (العـراق) و(الاستقلال) اللتين صدرتا عام 1920، و (العاصمة) و(المفيد) و(الناشئة الجديدة) وصدرت عام 1922م.

(3) نشرت الصحف والمجلات مقالات كثيرة لأبرز شعراء هذه المرحلة، نشير منها إلى :

ـ مذهبي في الشعر، الزهاوي، مجلة اليقين، بغداد ج 12-13، تشرين أول 1922م.

ـ نظـرة انـتقادية في الأدب، الرصافي، جريدة الأمل، بغداد، الأعداد الصادرة بين 8-13 تشرين الثاني 1923م.

ـ نظـرة إجمالية في حياة المتنبي، الرصافي، جريدة الأمل، بغداد، الأعداد الصادرة بين 9-31 تشرين الأول 1923.

ـ طـبقات الشعراء، الرصافي، جريدة الأمل، بغداد، الأعداد الصادرة في 3-5 كانون الأول 1923.

ـ الأدب وادعياؤه، الزهاوي، جريدة الاستقلال، 6كانون الثاني 1924.

ـ تولد الغناء والشعر، الزهاوي، مجلة المقتطف، القاهرة، العدد 5، ديسمبر 1924م.

ـ كيف يتطور الأدب، البصير، مجلة المعرض، بغداد، العدد 10 أغسطس 1926.

ـ النقد الأدبي، البصير، مجلة المرشد، بغداد، الأجزاء 3-9، نيسان ـ مايس 1927.

ـ حول النثر والشعر، الزهاوي، جريدة السياسة الأسبوعية، القاهرة، 3 ديسمبر 1927.

ـ شـعراء العـراق اليـوم غير شعرائه أمس، الجواهري (بتوقيع طرفة)، جريدة العراق، تشرين الثاني 1929.

ـ شـعراء العـراق أمـس أو الرصافي والزهاوي في الميزان، الجواهري (بتوقيع طرفة)، العراق، 15 تشرين الثاني 1929.

ـ مطارحات أدبية، البصير، جريدة البلاد، 10 شباط 1930م.

مجـــلة باسمه، فأصدر الرصافي جريدة (الأمل) عام 1923، وأصدر الزهاوي مجلة (الإصابة) عام 1926م.

وكان نشاط الشعراء العراقيين واضحاً في مجال إصدار الدواوين الشعرية وتأليف الكتب، فقد ظهر للرصافي كتابه (الأدب العربي ومميزات اللغة العربية فـــي أدوارهـــا المختـــلفة) عام 1921. وحين أصدر رفائيل بطي كتابه (سحر الشـــعر) عام 1922، احتوى الجزء الأول والوحيد الذي صدر من هذا الكتاب عـــلى مقـــالات اخـــتارها المؤلف لعدد من الأدباء العرب، من بينهم الزهاوي والرصـــافي. وصـــدر في العام ذاته ديوان (الشذرات)، لمحمد مهدي البصير. وأصـــدر رفـــائيل بطي كتابه الثاني (الأدب العصري في العراق) عام 1923. وصـــدر ديـــوان الـــزهاوي عـــام 1924. وشـــهد عام 1927 صدور ديوان الجواهري (بين الشعور والعاطفة)، بمقدمة كتبها الشاعر علي الشرقي. وصدر عام 1928 ديوان الزهاوي (اللباب)، وكتاب الرصافي (دروس في تأريخ آداب اللغة العربية).

(3)

شهد الأدب والنقد العراقي خلال العقد الرابع من هذا القرن تطوراً ملحوظاً فـــي مسار النقد الأدبي وهو تطور طبيعي في مجتمع بدأت معظم جوانب حياته بالـــتحرك صـــوب المستقبل ومفارقة صورتها القديمة. وكان الأدب العراقي قد أخـــذ يتجاوز مرحلة التكوين، بفعل تطور مشهود لوعي أدباء تلك المرحلة التي اتســـمت بظهـــور أســـماء لشعراء جدد كتبوا الشعر والنقد مع شعراء النهضة وواصلوا ذلك بعدهم، كالشرقي والجواهري والبصير والصافي النجفي وسواهم ممـــن أصـــبحوا أسماء مهمة في مسيرة الأدب العراقي ونقده. وكانت الظروف الـــثقافية الـــتي توافرت عليها هذه المرحلة أفضل من سابقتها حيث "ازداد عدد المـــثقفين ثقافـــة لا بأس بها، وتعمقت الصلات الثقافية تعمقاً أكبر بين العراق والأقطـــار الأخـــرى وخاصة مصر، إذ استقدمت الحكومة العراقية منها أساتذة للتدريس في المعاهد العراقية، وبعثت إليها طلاباً أكثر عدداً،وعني الأدباء عناية واضحة بالدوريات الأدبية، وبصورة خاصة مجلة الرسالة وأبولو"([1]).

وبـــرز الشـــعر العـــراقي في هذه المرحلة وهو أكثر حيوية وانفتاحاً في

([1]) توفيق، ص 47.

مضمونه ورؤيته واتسم بتعدد أساليب شعرائه، ففي الوقت الذي كان فيه الاتجاه الشـعري الذي مثله شعراء النهضة ومن سار على نهجهم لا يزال يملك صوته المؤثـر وطاقـته الشـعرية العالية، كان هناك أكثر من شاعر يكاد يفارق تلك الصـورة، باحـثاً عن أسلوب شعري يميزه في المضمون واللغة والرؤية([1]). ولغـة تحـرك الـنقد الأدبي في العراق باتجاه تخطي النمط السائد فيه قبل هذه المرحـلة من نقد يقوم على تصويب النص الشعري وملاحقة سقطاته"، ولم تعد نماذجـه الضئيلة تكوّن اتجاهاً قائماً بل أصبحت نماذج ضعيفة وهامشية"([2]) واتضـحت ملامـح وعـي نقـدي جديـد يقوم على إدراك قيمة العمل النقدي وضرورته لمواكبة النص الأدبي دراسة وتقويماً وتوجيهاً.

ويبدو أن وجود أسماء بارزة لشعراء عراقيين، وعدم ظهور شخصية نقدية مهمة توازي هذه الشخصيات موهبة واهتماماً وانشداداً إلى الحركة الأدبية كان وراء توجـه هـؤلاء الشعراء الجاد في كتابة النقد في هذه المرحلة وشهد ذلك العقـد بضـعة مواقف كان لها أثرها في تصاعد النشاط النقدي واهتمام الأدباء العـراقيين به. فحين توفي الشاعر أحمد شوقي عام 1932 راح الأدباء يبحثون عمـن يستحق لقب أمير الشعراء بعده. ورأى العراقيون منهم أن الوقت قد حان لتصـبح الإمارة من نصيب أحد شعراء العراق. وكان طه حسين قد سبقهم إلى هذا القول([3]).

واشـتد الـنزاع على من يستحقها أهو الزهاوي أم الرصافي؟.. ونشطت حـركة النقد، وكتب أنصار كل من الشاعرين المقالات التي تدرس شعرهما، مشيرة إلى حسناته أو عثراته. ولعل الشاعرين كانا في بعض الأحيان وراء تلك المسـاجلات، يؤججانهـا في السر والعلن([4]). ويبدو أن إغراء هذا اللقب وما يمـنحه لمن يناله من مكانة وشهرة وراء تبدل نظراتهما إليه، إذ كان كل منهما لا يـنظر إلى إمـارة شوقي بعين الرضا والاقتناع. فكان الرصافي يقول: "إن

([1]) يبرز ذلك في خصوصية الأسلوب الشعري الذي تهيأ لبعض شعراء تلك المرحلة، ومنهم الشرقي والجواهري والصافي النجفي.

([2]) توفيق، ص 71.

([3]) ينظر: مطلوب، ص 73.

([4]) يـنظر: مطلوب، ص 73. يقول المؤلف: "طلعت جريدة (أبو أحمد) للأستاذ عبد القادر المميـز وعـلى صفحاتها خبر سفر وفد من أدباء العراق إلى الفلوجة ليبايع الرصافي بإمـارة الشـعر. واهـتز الـزهاوي وتحرك أصحابه، وانتفع مؤيدو الرصافي فكانت مساجلات طريفة ومعارك حامية لم تنته إلا يوم ودع الزهاوي الحياة".

الـــزعامة" إذا أضـــيفت إلى فرد من الناس فمن البعيد أن يتفق الناس عليه فيه، وأن يعـــترفوا بها له. وهذا المتنبي مثلاً قد ملأ الدنيا في زمانه وشغلها بشعره، كما قالوا، ومع ذلك لم يعترف له أهل زمانه بزعامته عليهم في الشعر. فالكلام فـــي هذه الزعامة الأدبية الفردية أو الشخصية لا يأتي بنتيجة والجدال فيها لا يصـــل إلى نهايـــة"([1]). وأشار الزهاوي من طرف خفي إلى رفضه أن يكون شوقي أميراً للشعراء، فقال: "كان شوقي شاعر مصر كما لكل قطر شاعر"([2]).

وحيـــن توفـــي الـــزهاوي عام 1936 ضعفت تلك المناقشات الأدبية بين أنصـــار الشاعرين، وأصاب النقد شيء من الفتور، لاسيما بعد عزلة الرصافي وابتعاده عن المشاركة في الحياة الأدبية.

وظهـــر عـــدد من الشعراء المهمين، نشطوا في كتابة الشعر والنقد، منهم: الشـــبيبي والشرقي والجواهري والبصير([3])، وأخذت المجلات والصحف تهتم بنشـــر مـــا يصل إليها منهم. وكان الجواهري الوحيد بين هؤلاء الشعراء الذي أصـــدر عـــدداً مـــن الصحف، أتيح لـــه أن يعكس من خلالها توجهاته الفكرية

([1]) الرصافي، لمن الزعامة الأدبية، مجلة الناقد، لندن، العدد الثالث، أيلول 1988، ص 60

([2]) عبد الحميد الرشودي، الزهاوي، دراسات ونصوص، بيروت 1966، ص 65.

([3]) من المقالات التي كتبها هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة:

ـ أسلوبنا الكتابي، الجواهري، جريدة العراق، 22 أيار 1931.

ـ أنا على حقيقتي، الجواهري، جريدة العراق، 21 تشرين أول 1931.

ـ آراء الأدباء في ديوان الكرخي، الشرقي، جريدة الملا، 18 تشرين الثاني 1933.

ـ نهضتنا الحديثة ، الشبيبي ، جريدة الراعي، 10 آب 1934.

ـ الألواح التأريخية، الشرقي، مجلة الاعتدال، الأعداد 1-6-1934.

ـ التجديد، الصافي النجفي، جريدة البلاد، 19 شباط 1935.

ـ البصير يكتب عن كورني، البصير، جريدة الزمان، 4 نيسان 1938.

ـ أحمد الصافي النجفي بقلمه، الصافي النجفي، جريدة الكلام، الأعداد الصادرة في 12 و19 و26 آذار، و2 نيسان 1938.

ـ عقيدتي في الغاية من الأدب، البصير، جريدة الكلام، 9 نيسان 1938.

ـ استفتاء أدبـــي عن مستوى الأدب العراقي، جواب الصافي النجفي، جريدة الهاتف، العدد 167، كانون الثاني 1939.

ـ وكان قد صدرت للصافي النجفي ترجمته لرباعيات الخيام، دمشق 1931. وصدر للبصير كتابه (بعث الشعر الجاهلي) بغداد 1939.

والثقافية[1].

ويبدو أن الحرب العالمية الثانية التي دهمت العالم وانشغال الناس والصحف بشؤونها وأخبارها كانت السبب وراء قلة الحيز الذي أخذ يشغله الأدب ونقده في المجلات والصحف الصادرة أواخر العقد الرابع والنصف الأول من العقد الخامس، فضلاً عن ظروف العراق الداخلية،وما تركته الحرب من تأثير في الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية وما زافق ذلك من أحكام عرفية وتعطيل كثير من الصحف وتشديد الرقابة على النشر.

وقد وعى الأدباء والمثقفون ذلك كله وراحت الحرب ومآسيها تشغل أذهانهم، صاحبت ذلك وفاة الرصافي في نهاية عام1945، وانقطاع شعراء بارزين منهم: الشبيبي والشرقي إلى السياسة ومسؤولياتها[2]. ولا يعني ذلك توقف الحركة الأدبية في العراق عن العطاء كلياً، فقد ظهر ديوان الشبيبي عام 1940 بعد طبعه في مصر، وفيه مقدمة كتبها الشاعر، أشار فيها إلى طبيعة هذا الديوان ومواقف صاحبه من الشعر وآفاقه[3]. وكان الجواهري قد سبقه إلى طبع ديوانه عام 1935[4]. وعاد البصير من باريس عام 1938 يحمل شهادة الدكتوراه في الأدب الفرنسي عن الشاعر الفرنسي (كورني) [5]. وراح

---

[1] أصدر جريدة (الفرات) عام 1930، و(الانقلاب) عام 1936، أثر الانقلاب العسكري الذي قاده بكر صدقي. وبعد سقوط حكومة الانقلاب غيّر اسم الجريدة إلى (الرأي العام) وقد عطلت أكثر من مرة، وكان يصدر في أثناء تعطيلها جرائد بأسماء أخرى، باسمه أو اسم غيره (كالثبات) و(الجهاد) و(الأوقات البغدادية) و(الدستور) و(صدى الدستور) و(الجديد) و(العصور). وظلت (الرأي العام) بين تعطيل وإعادة إصدار حتى ما بعد ثورة 14 تموز 1958. ينظر: ديوان الجواهري، الجزء الأول بغداد 1973، ص 15 وما بعدها.

[2] استوزر الشبيبي أكثر من مرة بين عامي 1941 و1948. أما الشرقي فكان عضواً في مجلس الأعيان عام 1947، واختير وزيرا للدولة عدة مرات بين عام 1949 حتى عام 1958.

[3] ينظر: ديوان الشبيبي، القاهرة، 1940، المقدمة.

[4] صدر الديوان في النجف عن مطبعة الغري.

[5] ينظر: منعم حميد حسن، محمد مهدي البصير شاعراً، بغداد 1980. ص 69.

ومن كتابات البصير في هذه المرحلة:

ـ يوميات البصير، جريدة الساعة، مجموعة يوميات ابتداء من 3 كانون الأول 1944.

ـ أبو فراس الحمداني، جريدة البلاد، 30 كانون الثاني 1945.

ـ فولتير كاتب قصصي، مجلة عالم الغد، العددين 4 و5 في كانون الثاني وشباط 1945.

ينشـــر دراساته الأدبية والنقدية المتنوعة. وبرزت أسماء شعرية جديدة واصلت بـــدأب واضح الكتابة في الصحف والمجلات العراقية والعربية، منهم: إبراهيم الوائلي([1]).

(4)

اتسمت مرحلة مابعد الحرب العالمية الثانية بتغيرات حاسمة على المستوى العـــالمي، بانهيـــار القـــوى الاستعمارية القديمة التي أنهكتها الحرب، وارتفاع صـــوت الشـــعوب المستعمرة منادياً بالتحرر والاستقلال، واشتدت الدعوة إلى الديمقـــراطية واحـــترام حقـــوق الإنسان. وكان لهذا كله أصداؤه على الصعيد الداخلي، حيث أتيح لبعض الممارسات أن تجد مكاناً لها في آفاق الحياة السياسية والـــثقافية، تمثلت في حرية النشر وتأسيس الصحف وإنشاء الأحزاب السياسية على نحو علني.

وفـــي هذا الجو الجديد كان لابد أن تأخذ الثقافة مسارها المغاير لما كانت عـــليه خـــلال الحـــرب، وأن تبرز في أوساطها فئات جديدة من المثقفين الذين "فـــتحوا عيونهـــم على الحياة، والحرب تغير تغييراً عميقاً المجتمع الذي ألفوه، وتفـــتح لهـــم في الوقت نفسه آفاقاً واسعة من الفكر الإنساني والمعرفة العميقة، وتوثق من صلاتهم بالعالم الخارجي الذي كان يتغير حولهم هو الآخر على نحو ســـريع"([2]). وأخذ الأدب يتحرك بحيوية ا لروح الجديدة التي بدأت تتغلغل في ثـــناياه مفضية به إلى نقلات تغير صورة السائد منه على نحو غير متوقع بفعل إنجـــازات تأريخيـــة جديدة، لم تشهدها ساحة الأدب وحده بل امتدت إلى معظم مجـــالات الإبداع سواء في الرسم أو النحت أو الموسيقى. وهكذا "شهدت أواخر الأربعيـــنات طلائـــع نتاجات الجيل الجديد الذي اصطلح علىتسميته في الحياة

ـــ شاعر الفرسان وفارس الشعراء، مجلة عالم الغد، العددين 7 و 8 في آذار 1945.

ـــ نهضة فرنسا الحديثة، مجلة عالم الغد، العدد 22، تشرين أول 1945.

ـــ أدبنا العاطفي، مجلة المعلم الجديد، بغداد، العدد 3، مايس 1945.

ـــ التصوير في شعر البحتري، المعلم الجديد، العدد 9، تشرين الثاني 1945.

([1]) يـــنظر: حميد المطبعي، الشيخ إبراهيم الوائلي، بغداد 1988، ص 71، وما بعدها. وما كتبه الوائلي في هذه المرحلة:

ـــ الاتجاه الحديث في الأدب المصري، مجلة الدليل، النجف، العدد 51، تشرين أول 1946.

ـــ وصف الطبيعة في الشعر، الدليل، العدد 2، تشرين الثاني 1946.

([2]) عبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، بغداد 1977، 2: 10.

الأدبيــة فــي العــراق بجيــل الخمسينات والذي قدر لبعض أفراده أن يحققوا إنجــازات مهمــة فــي الحياة الأدبية[1] بانفتاح أدبهم علىمستويات من الأداء الحديث الذي يعي صورة العصر ويتمثل روحه في الدعوة إلى الثورة والتغيير.

وفــي الشــعر، شهدت هذه المرحلة ظهور حركة شعرية، تحاول تخطي الأساليب الشعرية السائدة من خلال البحث عن صيغة تعبير شعري جديدة تتمثل وعي جيل الشباب وتجاربه وتستجيب للتغييرات الواسعة التي حملتها مرحلة ما بعد الحرب وتتبنى "تنامي النزوع إلى التحرر بوجه عام"[2]. وهكذا ولد الشعر الحــر عــلى أيــدي نخبة من الشباب ذوي الثقافة الجامعية أو الشخصية الجيدة والوعــي الفكــري الجاد الذي دعمته منحدرات اجتماعية متقاربة، والرغبة في صــنع تجــربة إبداعية نوعية تتصل بعصرها وتتواصل مع وعي التجديد الذي اســتوعبه الإبــداع الشــعري الموروث، قبل عصور توقفه عند تقليدية جامدة. وكان عام 1947 حاسماً في بدء شعراء التجربة الجديدة بتقديمها إلى الآخرين. فقد أصدرت الشاعرة نازك الملائكة في أواسط ذلك العام ديوانها الأول (عاشقة الــليل) وأصدر الشاعر بدر شاكر السياب ديوانه (أزهار ذابلة) في نهاية العام نفســه. وقدمثل هذان الديوانان نواة الاتجاه الشعري الجديد الذي تلقفه كثير من الشعراء الشباب في العراق[3].

---

[1] المصدر نفسه، 2: 9.

[2] يوســف الصائغ، الشعر الحر في العراق، بغداد 1978، ص 129. ويقول البياتي: هناك مؤثــرات ثقافية واجتماعية وحضارية أصابت العراق بعد الحرب، فكانت تصلنا كتب مــترجمة أو غيــر مــترجمة. وقامت حركة فنية ببغداد، أضف إلى ذلك أن المدرسة الرومانســية في الشعر العربي في ذلك الوقت كانت قد أفلست، لأن الواقع الاجتماعي في العالم العربي كان قد أخذ يتحرك وينكسر بتأثير الحرب العالمية الثانية. وكنا نشعر أن القوالب التقليدية للشعر ... لم تعد صالحة"، الثورة لا تخمد أبداً، مجلة شعر، بيروت، العدد 37، شتاء 1968، ص 63.

[3] صــدرت عام 1950 مجموعة البياتي (ملائكة وشياطين) وشاذل طاقة (المساء الأخير) وصــالح جواد الطعمة (ظلال الغيوم) ويوسف عز الدين (في ضمير الزمن) وصدرت عام 1951 مجموعة بلند الحيدري (أغاني المدينة الميتة).

وكان حسين مردان قد أصدر مجموعته الأولى (قصائد عارية) عام 1949، ومع أنها لم تكن مــن الشــعر الحر إلا أنها عدت اتجاهاً شعرياً جديداً أثار ضجة وعرض الشاعر إلى مصــادرة ديوانه ومحاكمته، واتهام بعض الأدباء والدارسين له بمجافات الأخلاق. وقد كتــبت فــي الرد على الشاعر أو الانتصار لشعره مقالات كثيرة. ينظر: عباس توفيق، ص 20 وما بعدها.

وكـــان الـــنقد الأدبـــي خلال المرحلة التي سبقت ظهور الشعر الحر يمر بمـــراحل من النشاط والركود تبعاً لمستجدات الواقع السياسي والثقافي واهتمام الأدبـــاء بالنـــتاج الأدبي الذي يقدم، أو غضهم الطرف عنه. وقد ظهرت بعض المؤلفـــات الأدبيـــة الـــتي يمكـــن عدّها محاولات لنقد الشعر العراقي الحديث ودراســـته، ولكـــنها كانت تميل في الغالب إلى التصنيف والتبويب والتعريف بالأدب العراقي وأبرز أدبائه أكثر مما هي دراسات نقدية ناضجة([1]).

وكـــان ظهـــور الشعر الحر على أيدي مجموعة من الشباب المثقفين الذين نـــافحوا عنه ببسالة فرضت أسماءهم وقصائدهم ـــ بما تمثله من حداثة ووعي بحســـب لأصـــحابها ـــ ســـبباً كافياً لأن يلج النقد الأدبي مرحلة جديدة تستجيب لواقـــع أدبـــي بـــدأت اتجاهاتـــه بالتميّز، تبعاً لطبيعة الاقتراب من هذه التجربة لمناصـــرتها أو مجافاتهـــا والوقـــوف لها حد الاتهام، فضلاً عن تجلي الموقف النقدي الذي يتبنى هذا الفكر السياسي أو ذاك، ليعكس مفاهيمه على الأدب.

وكـــان عـــلى شـــعراء هذه التجربة أن يضعوا إبداعهم الشعري ورؤيتهم الـــنقديّة فـــي خضـــم هـــذا الصراع الذي يخوضه الشعر الجديد، ولذلك راحوا يســـاوقون ما قدموه من قصائد حرة بتنظير نقدي، ظهر في مقالات نشروها في الصـــحف والمجـــلات، أو مقـــابلات أجريت معهم([2]). وفي مقدمات دواوين

([1]) مـــنها: دراســـات أدبيـــة لغالب الناهي، بغداد، 1954، وخواطر في الأدب والنقد لفؤاد الونداوي، بغداد 1955، وآراء في الشعر والقصة لخضر الولي، بغداد 1956، وشعراء الثورة العراقية أثناء الاحتلال البريطاني لخضر العباسي، بغداد 1957.

([2]) من الدراسات والمقالات التي كتبوها خلال هذه المرحلة:

ـــ مشكلة اللغة العربية، شاذل طاقة، جريدة الفجر، بغداد، 21 تموز 1950.

ـــ أساليب التكرار في الشعر، نازك،مجلة الأديب، بيروت، الجزء 5، مايس 1952.

ـــ ت.س. إليوت، دراسة أدبية، السياب، جريدة الجهاد، بغداد، 28 حزيران 1952.

ـــ في جنة عبقر، شاذل، مجلة الثقافة، القاهرة، الأعداد 703-705، حزيران ـــ تموز ـــ آب 1952.

ـــ النزعة الإنسانية في الأدب، نازك، مجلة الآداب، بيروت، العدد 3، آذار 1953.

ـــ مزالق النقد المعاصر، نازك، مجلة الأديب، الجزء 5، مايس 1953.

ـــ الشعر والمجتمع، نازك، مجلة الأديب، الجزء 7، تموز 1953.

ـــ حركة الشعر الحر في العراق، مجلة الأديب، الجزء 1، كانون الثاني 1954.

ـــ الشعر والموت، نازك، مجلة الآداب، العدد 7 ، تموز 1954.

ـــ الامـــتحان الـــذي يمر به الشعراء في العراق، السياب، جريدة الأخبار، بغداد، 27 كانون الثاني 1956.

بعضـــهم([1]). وفي البحوث والدراسات التي قدموها إلىمؤتمرات أدبية شاركوا فيهـــا([2]). وأصدر بعضهم كتاباً في النقد أو الترجمة([3]) وأسهموا في الحوار الذي أجرته بعض الصحف والمجلات عن الأدب العربي والعراقي في مرحلته الجديـــدة([4]). وواصل الشعراء العراقيون الآخرون كتابة شعرهم على الطريقة الموروثة، ولم يهملوا كتابة النقد والدراسة الأدبية([5]). وظهر لبعضهم كتاب أو

ـ القارئ العراقي والثقافة، شاذل، جريدة الأخبار، 3 شباط 1956.
ـ رسالة من شاعر إلى رسام، مردان، جريدة الأخبار، 2 آذار 1956.
ـ حول رسالة من شاعر إلى رسام، السياب، الأخبار، 20 نيسان 1956.
ـ نقد النتاج الجديد، مجموعة (طيبة) لعبد الرزاق عبدالواحد، علي الحلي، مجلة الآداب، العدد 9، أيلول 1956.
ـ الشعر العراقي والوزن، مردان، جريدة الأخبار، 17 كانون الثاني 1957.
ـ تجربة الشعر الحر في العراق، السياب، جريدة الحرية، 19 حزيران، 1957.
ـ نزار قباني، مردان، جريدة الأخبار، 9 شباط 1958.
ـ ايليا أبو ماضي في الجداول، نازك، مجلة الآداب، القاهرة، العدد 12 مارس 1959.

([1]) كتـــبت نازك مقدمة مهمة لديوانها الثاني (شظايا ورماد) عام 1949،وفعل السياب مثلها فـــي ديوانـــه الـــثاني (أساطير) 1950، وشاذل طاقة في ديوانه الأول (المساء الأخير) 1950.

([2]) اخـــتير السياب مع نازك والأثري ليكونوا وفد العراق الرسمي إلى مؤتمر الأدباء العرب الـــذي انعقـــد في دمشق في أيلول 1957، وأسهم السياب فيه بمحاضرة حول (وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث).

([3]) أصـــدر حســـين مردان كتابه (مقالات في النقد الأدبي) بغداد 1955، وأصدر السياب (قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث) بغداد 1955.

([4]) أجـــرت جريدة الأخبار استفتاء حول (الوسائل المقترحة لبعث النشاط في الحركة الأدبية فـــي العـــراق، وشـــارك عـــدد من الأدباء العراقيين، من بينهم : حسين مردان، وبلند الحيـــدري، العدد الصادر في 17 شباط 1956. والسياب، العدد الصادر في 24 شباط 1956. والســـياب، العـــدد الصادر في 24 شباط 1956. وشارك السياب والبياتي في اســـتفتاء مجـــلة السينما حول (الشعر القديم والشعر الجديد). ينظر العدد 42، 9 تموز 1956. وشـــارك الـــبياتي فـــي اســـتفتاء مجلة الآداب (حول الشعر العربي بين التقييد والتحرير) ينظر: العدد 8 آب 1953.

([5]) من المقالات التي كتبها بعضهم:
ـ صـــور مـــن الشـــعر الحديث في العراق، الوائلي، مجلة رسالة، القاهرة، العدد 871، 13 مارس 1950.
ـ جولة في الشعر العراقي الحديث، البصير، مجلة دار المعلمين، العدد 1، حزيران، 1951.
ـ الشيخ الشبيبي يتحدث عن الرصافي، جريدة أخبار الساعة، بغداد، 16 آذار 1953.

ديوان شعر، وإن جاء ذلك متأخراً([1]).

(5)

كانت ثورة 14 تموز عام 1958 نقطة تحول في تأريخ العراق، ليس لأنها أحدثت في الحياة السياسية نقلة حاسمة من نظام ملكي إلى آخر جمهوري، بل لأنها كانت بدء تأريخ جديد في حياة العراقيين بعد مرحلة طويلة من تسلط الحكومات التي تنقاد لأمرة الأجنبي ورغباته، وتقطع أواصر صلتها بالشعب ومطالبه. وقد أحدثت هذه الثورة تغييرات واضحة في الواقع السياسي والاجتماعي، ونقلت الفكر والثقافة إلى مستويات جديدة من النضج والتطور.

وكان على الأدب العراقي أن يتجه الوجهة التي شرعت الثورة الأبواب إليها، ليصبح وسيلة ثورية في التغيير والبناء وليعبر عن صلة واقعية بمجتمعه وجماهيره، عمق ذلك ظهور جيل نشط من الأدباء والمثقفين الذين امتلكوا ثقافة ناضجة وحساً وطنياً عالياً، وأتيح لهم أن يقودوا الحركة الأدبية باتجاهات تخدم الثورة ومسيرتها.

وكانت الحركة الأدبية ـ متمثلة روح الثورة ـ قد نشطت على نحو كبير إذ ظهرت الصحف والمجلات الجديدة، واختص بعضها بشؤون الثقافة والأدب([2]).

ونشطت الصحافة الوطنية وتأسست المنظمات والاتحادات الجماهيرية، وصار للأدباء العراقيين اتحادهم الذي ينظم نشاطاتهم الأدبية ويهتم بإصدار نتاجاتهم في مختلف مجالات الإبداع وينظم الأماسي والندوات([3]). وظهرت

ـ الرصافي بين تأريخ الأدب وتأريخ السياسة، الوائلي، مجلة الآداب، بيروت، العدد 8، آب 1953.

ـ الثورة العراقية، وأثرها في الشعر، الوائلي، جريدة الرأي العام، 1 تموز 1954.

ـ بين شوقي وحافظ، البصير، مجلة الأستاذ، بغداد، العدد 5، مايس 1955.

ـ موازنة بين حافظ وشوقي، البصير، مجلة الأستاذ، العدد 5، مايس، 1956.

([1]) طبع كتاب الرصافي (آراء بين أبي العلاء المعري) بغداد 1955، وصدر للشرقي ديوانه الأول (عواطف وعواصف) بغداد 1953.

([2]) منها: جريدة الجمهورية التي أصدرت ملحقاً أدبياً أسبوعياً، ومجلة المثقف، ومجلة الفكر، ومجلة الأديب العراقي.

([3]) تنظر: سلسلة أماسي الاتحاد التي أصدرتها لجنة الأماسي والندوات في اتحاد الأدباء العراقيين.

دراسات أدبية مهمة، سواء ماكان منها عربياً أم أجنبياً مترجماً، ونشرت بعض الدراسات الأدبية والنقدية العراقية. وكان عدد مهم من الدارسين العراقيين في الخارج قد عادوا، وأتيح لهم تدريس الأدب الحديث في كليات العراق ومعاهده، وأصبح النقد الأدبي درساً في أقسام اللغة العربية[1].

ويبدو أن الثورة كانت من قوة الفعل والاندفاع ماجعل كثيراً من الأدباء والمثقفين غير قادرين على مواكبتها كلياً أو اللحاق بحركتها المتسارعة، حتى لاح الأمر وكأنها قد "أذهلت ـ لأسباب عديدة ـ المثقفين عامة والفنانين والأدباء والشعراء بوجه خاص فبدا وكأنهم تخلفوا عن استيعابها والتعبير عنها"[2]. وقاد هذا الوضع الأدباء إلى مراجعة مواقفهم من الثورة ودورهم فيها، والكيفية التي يتاح لهم فيها التواصل معها[3].

وأسهم معظم الشعراء العراقيين، باتجاهاتهم الأدبية والفكرية المختلفة بدعم الحركة الأدبية والنقدية، ورفدها بما يتبنى فكر الثورة وشعاراتها من المقالات والدراسات، وتوزعتهم اتجاهات نقدية وفكرية متعددة. ففي الوقت الذي نادى فيه بعضهم بالمناهج الواقعية والواقعية الاشتراكية انطلق آخرون من الفكر القومي وأسسه، داعين إلى ضرورة تبنيه أساساً لمسيرة أدبية جديدة. ونادى قسم منهم بمنهج أو سواه من مناهج الدراسة الأدبية كالمنهج التأريخي أو الفني.

غير أن ذلك لم يأخذ بيد الحركة النقدية في العراق باتجاه التبلور في تيارات محددة الملامح والسمات، فكانت إشارات الأدباء والنقاد في معظمها إشارات عامة تعكس تبنياً محدوداً لهذا المنهج أو ذاك[4].

---

(1) ويشير الدكتور علي جواد الطاهر إلى أن درس النقد الأدبي دخل مناهج الدراسة الثانوية أيضاً وذلك بعد ثورة تموز 1958، حيث جرى تغيير جذري في المناهج، ينظر: مقدمة في النقد الأدبي، ص 5.

(2) يوسف الصائغ، ص 236.

(3) عقد اتحاد الأدباء العراقيين أمسية خاصة لمناقشة موضوع (أدبنا والثورة) في 14 مايس 1959. وقد تضمنت الأمسية محاضرة للدكتور صلاح خالص عن دور الأدب في عصر الثورة، ثم جرى نقاش وتعليق طرح فيه كثير من الأدباء العراقيين تصورهم لهذه القضية. وكان من المشاركين فيه الشاعر عبد الوهاب البياتي، والشاعر حسين مردان. تنظر: مجلة الفكر، بغداد، العدد 9 ـ 10 آذار ـ نيسان 1959، ص 117، ومابعدها.

(4) ينظر: عبدالإله أحمد، 2: 34. والصائغ، ص 125، ومن نشاطات الشعراء الأدبية في هذه المرحلة صدور الكتب التالية:

وإذ اهـتم معظـم الشـعراء بالكـتابة فـي موضوعات أدبية متنوعة في مضـمونها واخـتيارها للعصر الذي تدرسه أو الشاعر الذي تهتم بشعره، أولى أصـحاب الشـعر الحـر أكثر عنايتهم لترسيخ دعائم تجربتهم الشعرية الجديدة وتواصـلوا مـع الدراسـات الـنقدية الـتي جعـلت من الشعر الحر موضع اهـتمامها([1]). وكـان صـدور كـتاب الشاعرة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) عام 1962([2])، تتويجاً لوعي الشعراء الرواد بأهمية دورهم النقدي فـي تقويـم تجربة الشعر الحر بعد أن أتيح لها أن تصبح اتجاهاً شعرياً بارزاً، كثر أنصاره وتضاعف عدد الشعراء الذين يكتبونه.

وقـد أثار هذا الكتاب جدالاً كبيراً، ليس بين أنصار هذا الشعر والرافضين له، أولئك الذين أكدوا ضعف هذا الشعر ومجافاته للموروث، ولكن بين أنصاره أنفسـهم أيضـاً، لاسيما الذين نظروا إلى كتاب نازك هذا وما تضمنه من أفكار نقديـة عـلى أنه ارتداد عن الحركة ونكوص عن التواصل معها، بعد أن كانت نـازك مـن أجرأ روادها والمنادين بها في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد)([3]).

ـ أدب المغاربة والأندلسيين، الشبيبي، القاهرة 1960.
ـ الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، الوائلي، بغداد 1961.
ـ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت 1962.
ـ أما الدراسات والمقالات التي كتبها الشعراء، فنذكر منها:
ـ الالـتزام واللا التزام في الأدب العربي الحديث، السياب، مؤتمر روما للأدب العربي عام 1961.
ـ خواطر في الشعر العراقي الحديث، بلند الحيدري، مجلة الأديب العراقي، بغداد، العدد 1، كانون الثاني ـ شباط 1962.
ـ قصيدة النثر، نازك الملائكة، مجلة الآداب، العدد 4، نيسان 1962.
ـ الشـعر والشـعراء فـي العراق الحديث، السياب، جريدة الأيام، بغداد، 25 تشرين الأول 1962.
ـ نحـو الـتزام في الأدب العربي، شاذل طاقة، مجلة الكتاب، بغداد، العدد 1، كانون الثاني 1963.

([1]) مـثل كتاب محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، القاهرة، 1964، وكتاب إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت، 1955.

([2]) أصـل الكتاب مجموعة دراسات نشرتها الشاعرة بين عامي 1952 و1962 في مجلتي الأديب والآداب. ينظر: عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص 285.

([3]) مما قالته في تلك المقدمة: "إن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً" شظايا ورماد، بغداد 1949، ص 17.

وحـــاولت نـــازك تبرير موقفها الجديد وإيضاحه وأتاح ذلك سجالاً نقدياً مع ما كتب عن تجربة الشعر الحر وفيها([1]).

(6)

شـــهد العقـــد السابع ظرفاً عربياً وعراقياً شديد الوطأة في ظل سيادة روح التسلط والعزلة عن الجماهير والتخبط في الموقف والقرار وغياب الديمقراطية، لينتهي ذلك كله إلى هزيمة حزيران عام 1967.

وكـــانت أوضـــاع العراق بعيد ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 قد دخـــلت فـــي متاهة الصراعات وضياع آمال الجماهير بثورتها، وسيادة النفس التشاؤمي والتمزق في الصف الوطني، ثم السعي إلى تصحيح مسار الثورة عام 1963، والانحـــراف الذي أصابها مرة أخرى، وظهور نمط من السلطة التي لا تمتـــلك مترمـــات أو ملامـــح يمكن التوقف عندها، واعتمادها القسوة وتعطيل الممارسة الديمقراطية وسيلة لتثبيت كيانها الضعيف.

وكان لذلك كله أثره في الواقع الثقافي والاجتماعي للعراق، حيث أدى إلى ظهور نزعات غريبة وإشاعة الفكر الانهزامي وروح التشاؤم في نفوس الطليعة الشـــعبية المثقفة بعد أن وجدت طموحها في ثورة وطنية تحقق أمانيها قد تبدد كلياً، وفرصتها في المشاركة الفاعلة ببناء الوطن تفلت من بين يديها. فكان ذلك مـــبرراً لهـــا للانغماس في ملاحقة الفلسفات الغربية، لاسيما تلك التي تعلي من شأن الذات، ومنها الوجودية التي ردد بعض المثقفين والأدباء أفكارها بكثير من السطحية والاضطراب.

وقـــد عكس الأدب العراقي بصدق صورة مرحلته هذه، فشاعت فيه سمات تلك النزعات التي تعتمل في نفس الأديب من إحساس متضخم بالغربة واليأس دفـــع به إلى الغموض والإبهام فيما يكتبه، تطميناً منه لذاتية متعالية لا تجد في محيطهـــا ما يبرر تواصلها معه، ولذلك فهو ينفصل عن مجتمعه، وليس له من غايـــة فيمـــا يكتبه أكثر من إشباع فرديته وغروره([2]). وشعوراً من أدباء هذه

([1]) ينظر: عبد الله محمود الغذامي، الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جدة، المجلد 1 ، 1981.

([2]) لمـــزيدمن الاطـــلاع على طبيعة أدب هذه المرحلة، ينظر: طراد الكبيسي، شعر الشباب العـــراقي المعاصر، مجلة الكلمة، النجف، العدد 3، آذار، 1970، وعبد الجبار عباس، حـــوار حول شعر الستينات، مجلة الكلمة، النجف، العدد 5، مايس، 1970. وعادل عبد

المرحلة بالضياع الذي يحاصرهم وخشيتهم من مد الأصابع لتشير إلى المتسبب الأساس فيما وصلت إليه الأحوال السياسية والثقافية من تمزق، وهو السلطة الحاكمة بتوجهاتها وأساليبها راح أدباء هذه المرحلة يهاجمون على نحو تدميري كل المنجزات الأدبية التي وقعت تحت أيديهم، وتنصل بعضهم من القيم الموروثة وطالبوا بتجاوزها والتخلص من آسارها بحثاً عن نمط مناسب من القيم والقناعات.

وإذا نظروا إلى التجربة الشعرية الجادة التي أقام دعائمها رواد الشعر الحر قال بعضهم بتخلفها عما يطمح إليه من تجديد، في محاولة لنسف منجزات أولئك الشعراء[1].

وكانت الحركة النقدية مجالاً حيوياً لصراع فكري وأدبي متعدد الجوانب بين أجيال أدبية مختلفة، إذ واصل بعض شعراء الشطرين ــ من الجيل الذي أسهم في الكتابة قبل ظهور الشعر الحر ــ كتابة الدراسات والمقالات النقدية فضلاً عن نظم الشعر[2]. وأسهم رواد الشعر الحر بكتابة المقالات والدراسات، وأخذوا يؤرخون لتجربتهم التي اكتملت سماتها، لاسيما بعد أن

الجبار، أضواء على واقع الستينات الشعري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 4، كانون الثاني 1970. وجبرا إبراهيم جبرا، وملاحظات حول شعر الستينات في العراق، مجلة الكلمة، النجف، العدد 4، 1970، ص 55 وما بعدها.

(1) *يقول فاضل العزاوي وهو أحد شعراء الجيل الذي سمي جيلي الستينات: "لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة، وعلينا أن نحاول اليوم من جديد إعادة بناء أسسنا الفكرية وتطلعاتنا الأدبية عبر فهم فلسفي أصيل ومعاناة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا وحين يقوّم تجربة الجيل السابق يرى أنها "لم تكن سوى محاولة رومانتيكية بدائية ساذجة لتجاوز ثقل مئات السنين من الشعر الخطابي الذي لم يعد قادراً على مواصلة الحياة في هذا العالم الديناميكي" جريدة المنار، عدد المنار الأسبوعي الصادر في 18 أيلول 1965، ص 15.*

(2) *من الكتب التي صدرت خلال هذه المرحلة:*

ــ لغة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، الوائلي، بغداد 1965.

ــ سوانح ، الجزء الأول، البصير، بغداد 1967.

أما المقالات ، فنذكر للوائلي، منها:

ــ ابن حمديس شاعر الألم، مجلة المناهل، العدد 8-10، تشرين الثاني 1963.

ــ صور من الهجاء في الشعر العربي، المناهل، العدد 13، كانون الأول1963.

ــ محنة الأدب العربي، المناهل، العدد 20، كانون الثاني 1964.

ــ من لقيط إلى اليازجي، مجلة البلاغ، العدد 7، تموز 1967.

هدأت أصوات الرافضين لها من الأجيال السابقة([1]).

وظهــرت فــي هــذه المرحــلة أسماء شعرية كثيرة، ومن مراحل زمنية مختلفة. وكان ذلك مدعاة لبحث الأدباء والنقاد عما يمكن أن يؤلف بينهم ليكونوا اتجاهــاً خاصاً أو تجمعاً محدداً. وحين لم يكن ذلك ممكناً مال فريق إلى تقسيم الأدباء أجيالاً، فظهرت تسميات مثل: (جيل الخمسينات) و(جيل الستينات).

ولعل تقسيم الشعراء أجيالاً على أساس أن لكل عقد من السنين جيلاً يمثله ــ مســألة لا تمتــلك مــبررات موضــوعية مقنعة على مستوى دراسة الشعر وتطــوره، إذ أن تداخل أجيال الشعراء وتواصلها لا يتوقف عند حد زمني تمثله عشر سنين أو أكثر. وربما لا يقدم ذلك إلا صيغة من الرصد التأريخي، تلاحق مايــبرز في مجالات الإبداع من ملامح جديدة تضاف إلى ما سبقها، ولكنها لا تحــدد تميــزاً كــاملاً لهــذا الجيل أو ذاك. ويبدو أن هذه التسمية من نتاج هذه المرحــلة ــ العقد السابع ــ إذ لم يقل بها قبل ذلك أحد من الأدباء، فليس هناك مــن جيــل مــن ســموا جيــل (الأربعينات) أو (الثلاثينات). ولعلنا نجد سبباً لظهورها في هذه المرحلة بما قدمه الجيل المبدع في المرحلة السابقة الذي سمي جيــل الخمســينيات وهو جيل الريادة في الشعر، والعطاء المتطور في الرواية والقصة والمسرح والرسم والموسيقى، وهو ما خلق منه ظاهرة فاعلة في الحياة الــثقافية، فرضت سطوتها على مساحة الإبداع في العراق حتى وقتنا الراهن، فكانت تسمية أولئك المبدعين بجيل (الخمسينات) سمة تميز لهم.

ثــم أمســى ذلك تقليداً في المراحل اللاحقة، من دون أن يكون لكل جيل سمات متكاملة يختص بها كلياً.

وكان بين الشعراء الذين برزوا في هذه المرحلة عدد ممن بدأوا النشر في مرحــلة مقاربة لرواد الشعر الحر، واستمروا معهم. ولم يتح لأسمائهم أن تحتل مكانــة مهمة في تلك المرحلة لأسباب، بعضها سياسي، وبعضها متعلق بطبيعة الــتجربة الشــعرية التي نضجت في مراحل لاحقة، ومن هؤلاء الشعراء: علي

([1]) مما نشر لبعضهم في هذه المرحلة:

ــ رسالة ثقافية، السياب، مجلة حوار، بيروت، العدد 6 أيلول ــ تشرين الأول 1963.

ــ رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، نازك، الأقلام، العدد 1، أيلول 1964.

ــ بدر شاكر السياب الذاهب كالمطر، بلند الحيدري، مجلة الأديب، العدد 2، شباط، 1965.

ــ الأدب والغزو الفكري، نازك، الآداب، العدد 3، آذار، 1965.

ــ حول موقفي من الشعر الحر، نازك، الأقلام، العدد 11، تموز 1966.

الحلي وعبد الرزاق عبد الواحد ومحمد جميل شلش وسعدي يوسف وزكي الجابر وشفيق الكمالي وراضي مهدي السعيد ويوسف الصائغ وآخرون.

(7)

كان قيام ثورة 17 تموز عام 1968 إيذاناً بآمال ومنجزات جديدة في حياة الأدب العراقي بعد مرحلة من الانغلاق والغربة والتغريب.

وكانت الإجراءات الأولى للثورة وقراراتها الحاسمة، بما يدعم انتماءها الجماهيري، عامل تواصل حيوي مع فئات الشعب كلها ومنها المثقفون الذين توافرت أمامهم فرص حياة جديدة، وصار بمقدورهم إنجاز مشاريعهم الأدبية بمساحة تأثير أكبر بعد أن تنفسوا هواءً نقياً جديداً، في ظل الثورة التي فتحت عيون العراقيين على آفاق حاضر ومستقبل تبنيهما طاقاتهم الخلاقة، وشرعت الثورة في إعادة بناء الثقافة على أسس جديدة، وأتيح للأدباء أن يعيدوا إنشاء اتحادهم، وأن يصدروا صحفاً ومجلات، تخصص بعضها في الثقافة والأدب([1]). ونشطت حركة نشر النتاج الأدبي العراقي، وواكبت ذلك حركة نقدية تدعو إلى مرحلة جديدة في الأدب ونقده.

وظهر دور الجيل الذي أطلقت عليه تسمية (جيل الستينات) مؤثراً في أدب هذه المرحلة ونقدها، فعلى مستوى الإبداع الأدبي ـــ الشعري خاصة ـــ "أتقن معظم هؤلاء الشعراء التجربة الإبداعية المعاصرة، بعد أن وعوا تجربة الرواد وتعمقت في نفوسهم وتجاربهم. وكان طريق الاطلاع على التجارب الشعرية الأخرى ـــ عربية وعالمية ـــ ميسوراً لهم أكثر مما كان لمن سبقهم. كما أن لهم من سعة مجالات النشر وتعددها ما مكنهم من تقديم تجاربهم في أول مراحلها جدة وسخونة"([2])..

وتواصل الشعراء العراقيون مع حركة النقد العربي ورفدوها بما تهيأ لهم من وعي وتجربة. ويلاحظ على ساحة النقد في هذه المرحلة أنها تكاد تخلو من أصوات الشعراء من الأجيال التي سبقت رواد الشعر الحر، بعد وفاة

([1]) أعاد اتحاد الأدباء العراقيين إصدار مجلة (الأديب العراقي) باسم (الأديب المعاصر) ومن المجلات الثقافية التي صدرت في هذه المرحلة (المثقف) و(المثقف العربي) و(الكلمة) و(شعر 1969)، فضلاً عن استمرار صدور مجلة (الأقلام).

([2]) علي حداد حسين "وهج الماضي في ذاكرة الشاعر" مجلة الأقلام، بغداد، العدد 10، تشرين الأول 1988، ص 105.

بعضـــهم([1]) وانقطـــاع الآخرين عن كتابة النقد إلى تأليف الدراسات التي تهتم بـــتاريخ الأدب وشـــعرائه([2]). ويصح هذا الحكم على بعض رواد الشعر الحر أيضاً([3]).

وتهيـــأ للأجيال الشعرية التالية أن تتصدى لكتابة النقد الأدبي وتنشط فيه، مقدمـــة رؤيـــتها التي تعكس وعيها والقناعات الجديدة التي توافرت عليها. وقد ســـعى بعض شعراء هذه المرحلة ممن سموا بالستينيين إلى البحث عن ملامح تجـــربة شعرية تناسب وعي جيلهم ومرحلته، منطلقين من مبررات التجاوز لما هـــو سائد من تجارب شعرية سبقتهم. وقد ظهر ذلك في (البيان الشعري) الذي أصـــدره أربعـــة مـــنهم عام 1969. ([4]) وأثار هذا البيان ردود فعل مختلفة، وأسهم في مناقشته كثير من الشعراء والنقاد، هاجمه بعضهم من منطلقات رؤية مختـــلفة، ونظـــر بعضهم إليه بعين ناقدة متفحصة([5]). وأياً كانت الأفكار التي تضـــمنها هذا البيان، ومدى جدية الشعراء الموقعين عليه وإيمانهم بما ورد فيه، كـــان عـــامل حركة حيوية لمسار النقد العراقي في مرحلته تلك، لاسيما بعد أن ترددت أصداؤه في بعض الأقطار العربية الأخرى([6]).

([1]) توفـــي الشـــبيبي عـــام 1965 والشرقي عام 1964 ، والبصير عام 1972، والصافي النجفي عام 1977.

([2]) صدر للوائلي:

ـــ ثورة العشرين في الشعر العراقي، بغداد 1968.

ـــ اضطراب الكلم عند الزهاوي، بغداد 1971.

([3]) توفـــي السياب عام 1964، وانقطع شاذل إلى المسؤوليات السياسية، في حين صدر لعبد الوهـــاب الـــبياتي كتابه (تجربتي الشعرية) بيروت1967. وصدر لحسين مردان كتابه (الأزهار تورق داخل الصاعقة)، بغداد 1972، وهو بعض من مقالات كان ينشرها في مجلة ألف باء، وصدر لنازك (الصومعة والشرفة الحمراء) بيروت 1974.

([4]) تـــنظر مجلة شعر 69، بغداد، العدد الأول، مايس 1969،ص 3، وما بعدها. والشعراء الموقعـــون عـــلى الـــبيان هم: فاضل العزاوي، سامي مهدي، فوزي كريم، خالد علي مصطفى.

([5]) ينظر: حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 163، ومابعدها ومحمد جميل شـــلش، تـــأملات فـــي الـــبيان الشعري، جريدة الثورة، 25 حزيران 1969، ص 3، وتـــنظر:مجـــلة الكلمة، العدد الثاني، حزيران 1969، حول البيان الشعري، ص 123، ومابعدهـــا، والعـــدد الثالث، تموز 1969، أصداء البيان الشعري، ص 98، ومابعدها، والعدد الرابع، آب 1969، ص 119، ومابعدها، ومجلة المثقف العربي، بغداد، العدد 6 ، تموز 1969، ص 107.

([6]) تنظر:مجلة الكلمة، العدد الثالث، ص 101 ومابعدها.

ونشـطت الحركة الثقافية والأدبية في العراق خلال العقد الثامن، مساوقة للنقـلة الجديـدة في حياة المجتمع العراقي التي حصلت في أوضاعه السياسية والاقتصادية، بعد أن تحققت مكاسب وطنية وجماهيرية كثيرة[1].



(1) مـثل: تأميم النفط، وإعلان الحكم الذاتي، وقيام الجبهة الوطنية وحملات العمل الشعبي ومحو الأمية ومجانية التعليم ورفع القدرة الشرائية لأبناء الشعب.

* الشاعر العراقي الحديث... مفهوم النقد ومنطلقاته..

(1)

لا نكــاد نجد لدى الشاعر العراقي الذي عاش قبل هذا القرن ما يشير إلى عنايــته بــتحديد مفاهيمه الأدبية والنقدية، إذ لم يشغل نفسه بشيء أكثر من نظم الشــعر، ولكن الحال تغيرت كثيراً لدى الشاعر الذي تفتح وعيه على مستجدات الحيــاة والفكر والثقافة في القرن العشرين، بما قدمه من رؤية وموقف يفصحان عــن أفكــاره وقناعاته. وربما يمكن تلمس مبررات لذلك في شخصية الشاعر الحديــث وثقافــته التي اتسعت وتراكمت فيها خبرات وتجارب. وقد نجدها في الــتغير الذي حصل في وعي الشاعر لدوره ومكانته في مجتمعه ومحيطه، بما يفــرض عــليه أن يحدد مفاهيمه ويقدم للآخرين ممن يهتمون بالشعر تصوراته وأفكــاره، وهــو أمر يحرص كل شاعر منهم عليه، لأنه يبرز شخصيته ويؤكد حضــورها أمام الآخرين. وقد نجد ذلك امتداداً لتأثيرات الواقع السياسي الجديد الــذي أخــذ العــراقيون يتمثلون صورته بعد قيام الحكم الأهلي وتشكيل بعض مؤسســاته الــتي يفسح فيها المجال لإبداء الرأي والمناقشة وتحديد التصورات والمواقــف مــن صحافة ومجلس نواب وأحزاب. فإذا كان رجل السياسة قادراً عــلى أن يقــدم أفكاره ومنهاج عمله السياسي والاجتماعي لم لا يكون للشاعر مثل ذلك، لاسيما أنه لم يقف بعيداً عن السياسية وممارساتها؟.. ثم يتواصل ذلك عنده، ليشمل رؤيته ليس في السياسة والاجتماع وحدهما بل الأدب والفن أيضاً.

ولعــل ظهور وسائل الإعلام الحديثة، لاسيما الصحف والمجلات، قد هيأ للشــاعر فرصة كبيرة للكتابة والنشر، فضلاً عن إدراك أصحاب تلك الصحف والمجــلات لأهميــة أن ينشــر فيها الشعراء البارزون بما يحقق لها انتشاراً، ويجــذب القراء الذين تشدهم إليها مكانة أولئك الشعراء وشهرتهم. وهكذا راحوا ينشرون للشعراء قصائدهم ومقالاتهم في أماكن بارزة من صحفهم، ويستطلعون آراءهم فيما يعنّ من مستجدات في الثقافة والأدب، ويهتمون بأخبارهم ومواقفهم

مــن القضايا المختلفة. ولعل في اطلاع الشاعر العراقي الحديث على جانب من تجــارب الشــعراء والأدباء في الأقطار العربية الأخرى، لاسيما مصر، وأدباء الغــرب وشــعرائه وكتابتهم عن تجاربهم الأدبية والإشارة إلى مفاهيمهم الأدبية والنقدية ما يدعم توجهاته إلى الكتابة في هذا الاتجاه ويبررها.

تعكــس المنطلقات النقدية للشاعرالعراقي الحديث وعي مرحلته التي عاش فيهــا بامتداداتها السياسية والاجتماعية ومؤثراتها المعرفية، فضلاً عن مكونات ثقافــته وشخصــيته، ومن هنا تصبح قناعاته ومواقفه التي يشوبها بعض التباين والتــناقض أحياناً مبررة بفعل تلك المؤثرات الخارجية التي تخضع لها، فضلاً عــن أن ذلك التناقض الذي قد يبرزه مفهوم الشاعر ومنطلقاته، يعكس حقيقة أن الشــاعرغالباً مــا يعــاني عدم استكماله لأدواته النقدية ونضج وعيه المعرفي. وتقودنــا ملاحقة التجربة النقدية لدى الشعراء العراقيين إلى القول أن الزهاوي أول شــاعر عراقي حديث أخذ النقد منه اهتماماً بيّناً وملاحقة دائبة، منذ مقدمته لكتاب (شعراء العصر) التي عكست المستوى الذي توصلت إليه ذهنيته في تلك المرحلة([1]). وفضلاً عن القيمة التأريخية لهذه المقدمة امتلكت أهمية استثنائية، وهــي كون هذه الآراء المبثوثة فيها جذوراً للمنحى الأدبي عند الزهاوي حيث أعاد كثيراً منها عام 1920، "في مقالاته ومقدمات دواوينه ومحاضراته وشعره بعد توضيح وتفصيل أو تعديل"([2]).

أعطى الزهاوي النقد دوراً مؤثراً في مسيرة الإبداع الأدبي وتطوره، فعدّه،

([1]) لعل أهم ما كتبه الزهاوي من مقالات أدبية ونقدية :
ـ مقدمة الجزء الثاني من كتاب (شعراء العصر) لمحمد صبري الصادر عام 1912.
ـ مقدمــته لــبعض النصــوص الشعرية التي سماها (عيون الشعر) ونشرها في مجلة مرآة العراق في 7 مارس 1919.
ـ محاضرة في المعهد العلمي ببغداد عام 1922، نشرها رفائيل بطي في كتابه (سحر الشعر) بعنوان (محاضرة في الشعر)، ص 4، وما بعدها.
ـ مقــال (نظرة في الشعر) نشرها في مجلة اليقين عام 1922، وهي مقدمة لنصوص منتقاة من الشعر العربي.
ـ (نزعتي في الشعر) وهي مقدمة ديوانه الصادر عام 1924.
ـ ما نشره في الأعداد الستة الصادرة من مجلة (الإصابة) عام 1926.
ـ مقال (حول النثر والشعر) وهي مساجلة مع طه حسين عام 1927.
ـ مقال (حول العاطفة والعقل) وهي مناظرة مع العقاد عام 1927.
ـ (كلمة في الشعر) نشرها في مجلة (لغة العرب) عام 1928.
([2]) توفيق، ص 22.

سبباً في بقاء الشعر مستمراً في حيويته ونضجه:

والشعر لولا النقد يبقى ميتاً   والشـــعر لا يحييـــه إلا الـــناقد (1)

وبقـــدر مـــا يعكـــس هذا الرأي مبالغة في تصور مكانة النقد ودوره يؤكد طبيعة نظر الزهاوي إليه وقناعته بأهمية دور الناقد في الإبقاء على نهر الشعر متجدداً.

وتـــبدو جديـــة الزهاوي في نظره إلى النقد حين صوره وكأنه معركة لا هـــوادة فيها، وعلى من يتصدى له التزود بعدة وسلاح مناسبين شرط ألا يكون الحقد والرغبة في إيذاء الآخرين بينهما.

إنمـــا الـــنقد فـــي الحياة كفاح   تـــثخن العاجـــزين عـــنه الجـــراح

والـــذي يفعـــل اليـــراع شبيه   بـــالذي تفعـــل الظـــبى والـــرماح

وإذا الـــنقد كـــان حقـــداً وقذفاً   فهـــو للـــناقدين بـــئس الســـلاح (2)

والنقد الذي يريده الزهاوي هو ما يرتضيه الجميع:

وأحسن النقد ما يرضى الجميع به   وأســـوأ الـــنقد مـــا يفضي إلى الجدل (3)

وتـــلك مسألة تفتقد الموضوعية، ولاشك في أن الزهاوي كان يدرك حقيقة كـــون النقد تعبيراً عن وجهات نظر تتعدد وتتناقض ويصبح الإجماع على رأي نقـــدي واحد أمراً غير وارد في الواقع؛ ويبدو أن تحديد الزهاوي لمايراه أحسن الـــنقد أوقعـــه فـــي قضية المفاضلة بين (الأحسن) و(الأسوأ)، وبما أنه ذكر في الشـــطر الأول مـــا يراه أحسن النقد فعليه أن يشير إلى نقيض ذلك في الشطر الثاني من البيت، وليس الأمر كذلك، فما الجدل والتباين في الرأي إلا إثراء للنقد بل هو أساس من مكونات العملية النقدية، ولعل الزهاوي انقاد إلى ذلك بسبب ما يـــراه شائعاً في نقد مرحلته من ظواهر سلبية لا يرتضيها. وفي ذلك يقول: "ما أكـــثر خلاف المتأدبين في الشعر وفي الجيد منه، ولكل واحد ذراع يقيسه بها، فإن وافقها عدّه حسناً وإن خالفها ظنه سيئاً. ولماكان مستوى الأكثرين عندنا في الأدب مـــنحطاً لم يرضوا إلا ما وافق مقاييسهم من الأميال الرجعية، وهناك من لا يعجبه من الشعر إلا ماكان في ألفاظه وأسلوبه تقليد الشعراء في الجاهلية أو

---

(1) الزهاوي، الديوان، بيروت 1979، 1: 691.

(2) الزهاوي، اللباب، بغداد 1928، ص 258.

(3) الزهاوي، الرباعيات، بيروت، 1924، ص72.

صدر الإسلام، وإن كانت معانيه سخيفة لا صلة لها بالشعور العصري، ومن لا يرضيه إلا ماكان في معانيه تقليد لشعراء الغرب وإن كانت ألفاظه سقيمة وتراكيبه ركيكة. وبين أولئك وهؤلاء نفر قليل عددهم، قوى حجتهم، فضلوا ما جمع إلى أحسن الألفاظ ومتانة التركيب شعوراً عصرياً يوائم ثقافة هذا العصر وأبناءه المؤمنين بتطوره، وهؤلاء هم في الحقيقة المجددون" ([1]). وكان الزهاوي ـ في مواقف كثيرة ـ عرضة للنقد والطعن بإمكاناته الأدبية والمعرفية([2]). وكان ذلك مما يضايقه، ويدفعه إلى الرد عليهم بالأسلوب ذاته أحياناً، متهماً إياهم بالحقد والجهل، وسعيهم إلى النيل من مكانته، من دون أن يكونوا أنداداً له:

ولما رأيت الشعر قد عبثت به — يد الجهل من ناس بكيت على الشعر

فقلت له لا يرهب الشعر نقدهم — فلا تعبأن بالقدح منه وبالهذر

وما الأمر لو تدري قريض ونقده — ولكن قلى الغربان للبلبل الحر[3]

- أما الرصافي فلم يشغل نفسه كثيراً بتقديم رؤيته النقدية "ولو انصرف ـ كما انصرف الزهاوي ـ إلى تدوين آرائه في الأدب لجاء بكل طريف. ولكن السياسة صرفته أحياناً، وصرفه الشعر أحياناً أخرى عن الكتابة في النقد"([4]). ومن هنا راح الرصافي يناقش منطلقات عامة تتسع لفنون الأدب كلها، ليقدم من خلالها رؤيته للأدب ونقده.

كقضية التقليد والتجديد التي مال فيها إلى جانب التجديد ورفض التقليد: "وإن كان التقليد قبيحاً في غير الأدب فهو في الأدب أقبح. وأكثر قبحاً من ذلك في النقد، فقد نستحسن بيتاً أو قصيدة من الشعر ونجادل دون بلاغة ذلك البيت أو تلك القصيدة، لا لأننا أدركنا حسنهما بأفهامنا بل لمجرد أن صاحب الكتاب الفلاني من كتب الأدب قد استحسنهما أو لمجرد أن فلاناً الشاعر أو فلاناً الأديب قد استجادهما كل الاستجادة وأثنى على قائلهما أطيب الثناء، أو لمجرد أنهما قد اتفق في انتخابهما أكثر أهل المنتخبات الشعرية فنكون فيما نقول عندئذ

([1]) لغة العرب، الجزء الثاني، 6 شباط 1928، ص 117.

([2]) ينظر: عبد الرزاق الهلالي، الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، بغداد 1982، والصفحات، 24-72-106-127-237-276.

([3]) مجلة لغة العرب، الجزء الثانيي، 6 شباط 1928، ص 117.

([4])مطلوب، ص 60.

مقلدين لا مجتهدين، وتابعين لا مستقلين، وجامدين لا مفكرين، مع أننا لو حكمنا فيهما أذواقنا، ورجعنا فيهما إلى أفهامنا لرأينا أنفسنا في غنى عن المجادلة دون حسنهما"([1]).

وكـــان البصير يرى أن النقد "نوع من القضاء"، يحتاج إلى ما يحتاجه هذا مـــن فطـــنة ونزاهة وعلم"([2]). أما مهمته فهي "فحص المحررات والمحبرات الـــبيانية التي رسمت لتتمثل بها النفوس على الطروس وتطبع بها الأرواح على الألواح، لتكون الصلة المتينة بين نفوس أصحابها ونفسية المجتمع الذي هم من أبـــنائه. وبعـــبارة أجـــلى أننا نريد بالنقد فحص العقول والأفهام وتحليل الميول والأذواق التي تتجسم عادة في البلاغة الحية"([3]).

ويطـــالب الـــناقد بالتجرد والموضوعية، فعلى الناقد "أن يقرر الحقيقة وإلا فإنه داعية لا ناقد"([4]). ويحدد البصير آفاق النقد فيراه قائماً على "دراسة متقنة للموضـــوع فالصـــورة فالغـــرض، فـــردّ ما في الأثر الفني كله أو بعضه إلى مصـــادره فمقارنـــة بينه وبين ما يشبهه، إن كان ثمة سبيل إلى المقارنة، فحكم عادل للمنقود أو عليه"([5]).

ولعـــل الصـــافي الـــنجفي متفرد في موقفه من النقد، إذ عدّه وسيلة يلحق أصحابها الضرر بالإبداع، حين ينظر إليه بوصفه طريقاً لإرشاد الشاعر وتقديم النصح له.

كم جنى ناقد على الشعر لما   ظـــلل الـــناظمين بالإرشـــاد[6]

(2)

كـــان لابـــد أن ينعكس تطور المستوى الثقافي والمعرفي الذي أتيح لرواد الشعر الحر في طبيعة رؤيتهم للنقد ومفهومه، مثلما انعكس في التجربة الشعرية الـــتي قدمهـــا الشـــعراء، وهي تجربة اتسمت بموقف ورؤية جديدين ومفهوم يســـتجيب للمرحـــلة المعاصـــرة بثقافـــتها وفكرها وما استجد فيها من مسارب

([1]) الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص 70.

([2]) البصير، خطرات، بغداد، 1950، ص180.

([3]) البصير، النقد الأدبي، مجلة المرشد، بغداد، الجزء 3، نيسان 1927، ص 90.

([4]) البصير، خطرات، ص 180.

([5]) المصدر نفسه، ص 179.

([6]) الصافي النجفي، أشعة ملونة، بيروت 1971، ص 141.

لـلمعرفة والاطـلاع، واتجاهات ومدارس نقدية أتيح لهم أن يمعنوا النظر في بعض جوانبها، بما أثر في تكوين مفاهيمهم واستقرارها على قاعدة واضحة من الوعـي الجديد للتجربة الأدبية ونقدها، وكأنهم أدركوا أن النقد الذي ينبغي لكل مـنهم تقديمه هو ما وصفه أحد النقاد الغربيين بأنه "نقد شاعر لا مجموعة بليدة مـن الفروض والنظريات، وليس تطلباً فظاً للعثرات التي يعجز المستقصي لها عـن أن يقع فيها، وإنما هو مبحث حيوي قوي تمتزج فيه الفائدة بالمتعة. وفيه يثبت الناقد جدارته بالحكم عن طريق قوته في الأداء"([1]).

وتـتكامل أبعاد مفهوم النقد ومنطلقاته عند هؤلاء الشعراء من خلال النظر فـي الآراء الـنقدية التي طرحوها على أساس أنها كيان واحد متجانس تتكامل صـورته مـن خلال النظر إليه بوصفه وعي جيل جديد من الشعراء وانعكاساً لـتجربة إبداعيـة جديـدة انتسبوا إليها جميعاً، وليس موقفاً فردياً يمثل صاحبه وحده.

إن القناعة الأولى التي يتمثلها هؤلاء الشعراء في توجهاتهم النقدية هي أن النقد الأدبي في العراق لم يقف على قدمين ثابتتين على الرغم مما ينشر منه، إذ "لـم يكـن لدينا نقد بالمعنى الصحيح والموجود منه بحاجة إلى التقويم أكثر من الأدب، وهو ما حدا بالأديب العراقي الحديث إلى التحدث مباشرة إلى الجمهور عن نفسه"([2])..

ولاشـك في أن المقارنة بين واقع النقد عندنا وما وصل إليه النقد الغربي تـبدو عقيمـاً وتلك ملاحظة دفعت هؤلاء الشعراء إلىأن يلوذوا بما وصل إليه الـنقد العـربي القديـم ليضعوه بمواجهة ذلك الثقل الكبير الذي أخذ النقدالغربي يفرضـه علىمن يتصدى للنقد. يقول السياب: "إن الذي يطلع على النقد العربي القديـم فـي عهوده الزاهرة وليس في عهود انحطاطه... تروعه هذه النظرات الصـائبة الـتي تضارع في عمقها بل وربما زادت في عمقها وفي دقتها وفي صـحتها وفـي جماليـتها ما يكتبه النقاد الغربيون"([3]). ولعل نازك الملائكة وحسـين مـردان من أكثر شعراء جيلهما اهتماماً بالنقد ومفهومه الذي توافرت عليه قناعات جيلهما.

([1]) *ديتش، ص 371، والنص للشاعر الدكتور جونسن عن النقد الذي كتبه الشاعر درايدن.*

([2]) *خضر الولي، آراء في الشعر والقصة، بغداد 1956، ص 23 والرأي لبلند الحيدري.*

([3]) *السـياب، حـوار مع السياب، مجلة ألف باء، العدد 431، السنة التاسعة، كانون الأول 1976، ص 34.*

رأت نـــازك ــ منطلقة من قناعتها بأهمية دورها الريادي في هذه التجربة ــ أن عــليها ترســيخ مستوى واضح من النقد الأدبي يوازي المسار الإبداعي الجديـــد الـــذي قدمـــه رواد الشـــعر الحر، فوضعت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) باباً خاصاً للنقد([1])، أشارت فيه إلى مفهومها له وأهميته في مواكبة تجــربة الشاعرالعربي الحديث، مثبتة أسس النقد كما تراها، مشيرة إلى مايمكن أن يقــع الــنقد فيه من مزالق، رأتها فيما يتعرض له النقد من خلط وتداخل مع أنـــواع أدبيـــة أخرى، وتفسيرات نفسية وارتماء في ذاتية ضيقة ووقوعه أسير نظـــرة تجزيـــئية، تقـــف عند المظاهر الخارجية للعمل الأدبي، ولا تنظر إليه بوصـــفه هيكـــلاً فـــنياً مـــتكاملاً، أو في ميل إلى التنظيرية واستهواء الأفكار الجاهزة([2]).

وتـــرى نـــازك الملائكـــة أن النقد الأدبي "مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوي إحساسه بذاته على إثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة الـــتي لابـــد لها أن تنطلق. وهو في حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن أن نسميه وعياً بالذات"([3])..

وبمـــا أن الواقع العربي الحديث لم يصل إلى مرحلة الاكتمال الثقافي هذه نجـــد النقدَ الأدبي بمعناه الحديث لا يزال "فناً ناشئاً في آدابنا المعاصرة، تنقصه الأســـس التي يرتكز إليها في أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة، فنحن ما زلنا نعـــبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعفوية والاستغراق، وهي فترة تمر بها الآداب في أوائل يقظتها، حيث يكون إنتاجها غير شاعر بذاته، فيتفجر على صورة أدب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون أن يقف ليراجع هذا الإنتاج ويحكم عليه"([4])..

وتـــتوقف نازك عند بعض سمات النقد العربي الذي كتب في مرحلة مابعد الحـــرب العالمية الثانية فتراه قد وقع أسير رؤية رومانتيكية، بسبب شيوع تلك

([1]) تـــنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص 280، ومابعدها، ويتأكد هذا الموقف لديها بمـــا كـــانت قد حكمت فيه على النقد الذي كتبه بعض الشعراء العرب، كونه يفتقر إلى المـــنهجية والموضـــوعية. تنظر: الملائكة، منبر النقد، مجلة الآداب، بيروت، العدد 4، نيسان 1959، ص 3.

([2]) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 283.

([3]) المصدر نفسه.

([4]) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 283.

النظريات التعبيرية التي نادت بأن الشاعر ملهم، فلقد "سرت هذه النظريات إلى مفاهيم النقد نفسها، فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم بحيث تنبع الأحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح، وظنوا أن الارتكاز إلى القوانين الأدبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوباً يرتكز إلى الفطرة المبدعة ولا يحتاج إلى الدراسة العلمية"([1]) وهذا يعني ـ طبقاً لرؤية نازك ـ أن النقد العربي لا يخضع لمستوى من الموضوعية المفترضة فيه، الأمر الذي يجعله يتحرك على أرضية غير محددة، وهذا ما يؤدي به إلى بعثرة جهوده ولمرحلة غير محددة"، حتى يهتدي إلى الأسس التي ستوجهه وتحكمه، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند إلى أدبنا المحلي، دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوربية([2]). وتشير إلى آثار التمسك بنظريات النقد الغربي الوافدة في تعطيل دور الناقد العربي واستثمار قدراته في اجتراح خصوصية نقدية عربية. فقد وقف أمامها مبهوراً جاعلاً إياها المثال الجدير بالتقليد والنقل، فما يكاد "يقرأ ما كتبه ايليوت وريشاردز وبرادلي ومالارميه وفاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي، مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا"([3])، وهكذا "أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوربي يتحدر من تأريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تأريخنا"([4])..

ومن هذا التوجه تدعو إلى نقد عربي في منطلقاته ورؤيته والمصطلح الذي يستخدمه فلقد "سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والإنكليزية في النقد العربي، وأصبحنا نتعطش إلى نقد محلي، التجديد فيه منبعه العروبة والمصطلحات فيه ترتكز إلى مظاهر في الشعر العربي نفسه"([5])..

([1]) المصدر نفسه، ص 55، ولعلنا لا نجد لهذا النمط الذي تعنيه نازك أمثلة في النقد العربي، وربماكان مثل هذا النقدموجوداً عند الغربيين، وإليه أشار إليوت بقوله الذي قد تكون نازك قد اهتمت به: "وهناك اتجاه إلى التقليل من أهمية العمل النقدي الذي يقوم به الفنان وإلى ترويج فكرة مؤداها أن الكاتب العظيم هو الذي لا يعي ما يفعل"(إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص 32).

([2]) المصدر نفسه، ص 284.

([3]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 298.

([4]) المصدر نفسه، ص 297.

([5]) المصدر نفسه، ص 300.

وتتمــثل أوضــح سـمات المـنهج النقدي العربي ــ طبقاً لرأي نازك ــ بالتركيز على الجانب اللغوي والعناية به" وذلك لأن سلامة اللغة شرط أكيد في جماليــات العمــل الفــني"([1]) وتنــبه النقاد العرب الذين يتبنون نظريات النقد الأوربــي عــلى ضــرورة إدراك الخصوصــية الظرفية للغة العربية، وأن لا يتصــوروا أن إهمال تلك النظريات الجانب اللغوي يمكن قبوله فيما يخص أدبنا العــربي بل العكس، إذ "أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي، لابد أن يرد الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري، ومن ثم إلى احترام اللغة العربية وتراثها الأدبي"([2]).

يــرى حسين مردان أن النقد "ليس ردود نظريات موضوعة ومتفق عليها حسب، وإنما هو تفسير لموجود أو لشيء يرتبط بمكان وزمان معينين، ومن ثم بمرحلة معينة"([3]).

ويوســع للــنقد مســاحة تمتد بسعة العطاء الإبداعي من خلال النظر إليه بوصفة عملية تقويمية تلاحق النص الأدبي أو تسايره، وإن كانت هذه العملية قد اتخــذت مســتويات مــتعددة، فالنقد بوصفه عملية تحليلية طبقاً لما يراه حسين مــردان"موجود دائماً وبمرافقة العمل الأدبي، لأن كل قارئ يمارس في الحقيقة شــكلاً معيناً من النقد. هذا بالإضافة إلى النقد الجماعي الذي يتمثل في الانطباع الواسع الذي يكونه الرأي العام حول أي عمل أدبي أو فني"([4]).

ويــبدو أن هــذه الآفــاق التي يراها حسين مردان للنقد تمثل حالته العامة والمباشــرة، وضــمن وجود العمل الإبداعي في مجال التداول اليومي لــه من القــرّاء عامة وذلك لا يلغي دور الناقد الحقيقي، ذلك "الراصد الذي لا يتعب من الــتحديق في الآفاق المجهولة، ليكتشف النجوم الجديدة... عين القارئ السحرية الــتي تــريه القــبح المستتر وراء الجمال، وتظهر لــه الجمال المتخفي خلف القــبح"([5]). وهــذا يعني أن ما يترتب على الناقد الحقيقي من مسؤوليات تبدو أكــبر ممــا هي على الأديب المبدع فهو "الذي يأخذ على عاتقه إعادة تصحيح

([1]) *الملائكــة، منبر النقد، ص 3، وينظر: د.عبد الرضا علي، ص 56، حيث فصّل في هذه المسألة عند نازك.*

([2]) *الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص 221.*

([3]) *حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 143.*

([4]) *المصدر نفسه، ص 142.*

([5]) *حسين مردان، مقالات في النقد"الأدبي، بغداد 1955، ص 79.*

الصـــورة العامـــة أو المفـــردة عند القراء وعند المجتمع. ولذلك فإن مثل هذا الإنسان يتحمل مسؤولية مزدوجة"([1]).

وبحكـم هـذه المسـؤوليات يحدد حسين مردان للناقد شروطاً متميزة إذ "يتطـلب مـنه الإلمام والإحاطة التامة بجميع الأدوات الضرورية التي تؤهله لـلحكم. لأنـه ــ أي الناقد ــ متبوع وليس بتابع. وهذا الموقف لا يفرض عليه الـتجرد أو الـنظافة فقط بل وقابلية التغلغل داخل الأثر الأدبي والتجول في أعماقـه، مـع لمـس كـل ذرة فيـه، ليـتمكن من استيعابه وعرض زواياه المطموسة"([2]).

ويـبدو أن حسـين مردان يميل إلى الرأي القائل أن أكثر النقاد تميزاً هو الـناقد الـذي يمارس الإبداع بإمكانات متميزة، تؤهله لمسؤولية النقد، "حيث أن الـناقد يقـوم بعدة أدوار في وقت واحد، فهو شارح ومقيم وموجه أيضاً ولهذا يتحتم عليه أن يكون متنوع الثقافة إضافة إلى مقدرته الأدبية المتفوقة"([3]). وهو بذلـك يختـلف مـع نازك التي كانت ترى "أن النقد غير الشعر، وإن من كان شاعراً عظيماً قد لا يكون أكثر من ناقد متوسط"([4])..

ويلـتقي عـلي الحـلي مـع نازك في القول بأن النقد "تجربة حية مستقلة الـتكوين والنضج، منفصلة عن تجربة الفنان وعمله الفني المتكامل. وقد تكون عملية النقد ناجحة ومثمرة وأكثر إشراقاً وعطاءً إنسانياً من العمل الأدبي"([5]).

ومـع أنه يشارك القائلين بأن النقد عملية تقويم وتقدير ينبه على ضرورة عـدم الخلط بين مفاهيم النقد المختلفة وأشكاله" فإلى جانب النقد الأدبي بصورته الذاتيـة والموضـوعية هـناك النقد اللغوي والنقد التأريخي والنقد الفني والنقد الاجـتماعي والـنقد النفسـي والـنقد السياسي، ولكل منها مقاييسه وضوابطه ومستلزماته"([6]).

ولكـن هـذه الاتجاهات جميعاً تتفق على شروط أساس ينبغي توافر الناقد

([1]) *حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 142.*

([2]) *المصدر نفسه.*

([3]) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 142.*

([4]) *الملائكة، منبر النقد، ص 3.*

([5]) *عـلي الحلي، النظرة الموضوعية في النقد، جريدة الجمهورية، 2 تشرين الأول 1958، ص 4.*

([6]) *الحلي، ظواهر في النقد الإجمالي، جريدة الثورة، 4 آذار 1971، ص 4.*

عليها، "فهي تفترض في الناقد الحقيقي الصفات المتحدة في التجرد والذوق والثقافة"([1])..

ويرى الحلي أن هناك صلة وثقى بين الإبداع ونقده "فكثيراً ما يصاحب جودة التجارب الأدبية والفنية محصل جيد كذلك في النقد الأدبي والفني"([2]). وهذا يعني أن ظهور بوادر الجدب الإبداعي وضعف المواهب الأدبية قد يؤثر في مجال التجربة النقدية لتقلل من قيمتها وتأثيرها، لاسيما حين تهيمن عليها العلاقات الشخصية، وتتحكم بها المعايير الفردية، لتحيلها إلى أشكال "من المديح والثناء والإطراء، نتيجة عدم القدرة على الاستيعاب الموضوعي في التحليل، واختفاء النظرة العلمية، وهيمنة العامل الذاتي على وجدان الناقد وعواطفه"([3])..

تتضح مهمة النقد عند محمد جميل شلش في "تحليله الأثر الأدبي وفي إبراز مافيه من قيم فنية وجمالية مرتبطة بقيمته الموضوعية والتعبيرية، وتحديد مكانته، ومقدار تفاعله مع المناخ الاجتماعي ومدى نجاحه في تصوير صاحبه فكرياً ونفسياً، ومقدار تأثره وتأثيره في محيطه، ومن ثم انفتاحه أو انغلاقه من خلال الذات على القيم السائدة وعلى حركة التأريخ والمجتمع، بما يشيعه من شمول عفوي يربطه بقضايا الفكر والكون والإنسان"([4]).

ويجد ضرورة تواصل الناقد مع تجربة المبدع، من دون أن يكون ذلك عنده تقديماً لأهمية أحدهما على الآخر، بقدر الرغبة في اكتمال التجربة وإنضاج تصور كامل عنها. ولذلك يرى أن على الناقد أن يمر بحالات الخلق والتجارب التي مر بها المبدع "لكي يستطيع من خلال هذه المعاناة أن يحلل، وأن يقارن، وأن يغوص إلى أعماق من ينقده"([5])



([1]) *الحلي ، النظرة الموضوعية في النقد ، ص 4.*

([2]) *الحلي، ظواهر في النقد الإجمالي، ص 4.*

([3]) *الحلي، ظواهر في النقد الإجمالي، ص 4.*

([4]) *محمد جميل شلش، حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، مجلة الأقلام، بغداد، الجزء السابع، آذار 1967، ص 186.*

([5]) *المصدر نفسه.*

الفصل الثاني:

مفهوم الشعر وغايته

*مفهوم الشعر وطبيعته:

إذا تجاوزنا مفهوم الشعر الذي ظل يتردد كثيراً منذ أن ذكره قدامة بن جعفر حتى عصرنا هذا، بأنه "قول موزون مقفى دال على معنى"([1]) -وهو مفهوم ذهني ينظر إلى الشعر بتجرد مستحضراً تصوراً عاماً له، فإن محاولة تحديد هذا المفهوم ترتبط بوعي لا يركن إلى طبيعة البناء الذي تهيأ للشعر أن ينحاز به بين أنماط الإبداع الأدبي الأخرى، إذ يتداخل هذا المفهوم مع الغاية والتوجه ومنطلق الرؤية، فليس الشعر كياناً موضوعياً، نقدر على تجريد صورة ذهنية له، تتحدد فيها سماته وحركته، إنه حالة فوق التحديد المنطقي. ولأجل ذلك يصبح النظر إلى المفهوم وحده أمراً غير مقبول، مالم يتسع مجال الرؤية لإدراك أبعاد العملية الشعرية بوصفها ممارسة شعورية متداخلة المكونات، متباينتها، بين شاعر وآخر. ولعل الذي يتهيأ له الوقوف على ما قيل في مفهوم الشعر من آراء وأفكار ووجهات نظر يكتشف أن أمامه عالماً متسعاً لا حدود لتعدديته، إذ تكثر المفاهيم وتتوزع بعدد المدارس والفلسفات واتجاهات دراسة الشعر ونقده. وربما لم يجانب الدقة من قال: إن مفاهيم الشعر بعدد الشعراء أنفسهم([2]).

ومع أن "لكل عصر مفاهيم سابقة وافتراضات تخص الشعر من مواضيع ومواد وأنماط شعرية"([3])، أدى تداخل مفهوم الشعر بغايته والدور الذي يراد له القيام به إلى أن ينطلق من يقدم مفهومه له من وعي فكري محدد لا ينظر

([1]) قدامة بن جعفر، ص1. ويضيف ابن رشيق النية في قوله إلى أبعاده، فعنده أن "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر 1: 119. ويزاد عليه عند ابن فارس: أن يكون أكثر من بيت، ليخرج من الشعر ما جاء دون ذلك عفواً. ينظر: الصاحبي، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت 1963، ص275.

([2]) ينظر: محمود الربيعي، ص8.

([3]) ف.ر. ليفز، اتجاهات جديدة في الشعر الإنكليزي، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد 1977، ص9.

إلى الشــعر مــن داخــل كيانـــه بوصفه ممارسة إبداعية بل من رصيد الوعي الخــاص بصاحبه، بما يجعله تجسيداً لمسارات فكرية وأدبية متباينة. فإذا كانت (الكلاســيكية) تعد الشعر إلماماً روحياً من قوى غير منظورة فإن غايته، طبقاً لرؤيـتها، تتضــح فـــي قدرتـــه عـــلى الجمع بين المتعة والفائدة([1]). وترى (الرومانســية) أن الشــعر عملية خلق لا عملية صنعة([2])، يقوم على مقدار مـا يــتركه العـــالم الخـــارجي من تأثير في ذات الشاعر "بعد أن تنظمه قوة الخيال الخـــالق عـــنده تـــنظيماً فنياً"([3]) وتهتم الواقعية بمدى تمثل الشعر للواقع([4]). ويؤكد الواقعيون الاشتراكيون أن أهمية الشعر يفتح عنها صدقه في التعبير عن مجـتمعه واستشــراف صـــورته التي ينبغي أن يكون عليها، طبقاً لما يتصوره الفكر الاشتراكي([5]).

وتـــنظر الرمــزية إلى الشـــعر بوصفه معرفة غيبية قبل أن يكون تجربة فـــنية([6]) وهـــو طـــبقاً لرأي بودلير ضرب من الكشف "لأنه يرتفع عن أدران الواقـــع إلى حيث يطرق أبواب المجهول ويستشرف أفق الجمال الخالد في نوع من الاتحاد الصوفي"([7]).

وعـــلى الرغم من هذا التعدد في المفاهيم التي قيلت في الشعر تظل جميعاً "إجابات نسبية لا تحمل صفة القطع. وكانت مرتبطة بالمرحلة الزمنية والفكرية الـــتي قيـــلت فيهـــا"([8]). ولا يشير ذلك إلى أن كل مرحلة زمنية قدمت تعريفاً جديـــداً للشعر بل إلى أن لكل مرحلة رؤية وفكراً يخضع الشعر لهما، ويصطلح له –من خلالها– مفهوم وغاية، وفي ذلك ما يؤكد خصوبة عالم الشعر وحيويته

([1]) *ينظر: الربيعي، ص33.*

([2]) *ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، القاهرة د.ت، ص36.*

([3]) *ينظر: الربيعي، ص90.*

([4]) *ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة 1980، ص6.*

([5]) *ينظر: الربيعي، ص 49، وفضل، ص77.*

([6]) *ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة 1977، ص103*

([7]) *المصـــدر نفســـه، ويراه (بول فرلين) "حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله.*

([8]) *ينظر: الربيعي، ص9.*

في استيعاب المراحل التي مرت بها المعرفة الإنسانية والتواصل معها([1]).

(1)

يعكس مفهوم الشعر عند أصحاب شعر الشطرين ثقافة كل منهم ووعيه لتجربته وما أقامها عليه من رؤية لا تقف عند حدود شخصيته بل تسعى إلى تمثل تراث ضخم، يطيل الشاعر منهم الوقوف عنده، مهتماً بمكانة الشاعر القديم ودوره كثيراً، من غير مفارقة في اقتناص مستجدات العصر وامتلاك صورته واستنطاقها في ملامح شخصيته وشعره.

وتكاد تعريفاتهم للشعر تتوقف عند دلالته المضمونية وغايته وما ينبغي أن يكون له من سمات، من دون إطالة للنظر في طبيعته بوصفه ممارسة إبداعية خاصة. وليس في ذلك من دالة على نقص في ثقافة هؤلاء الشعراء ووعيهم([2]). ولا تؤدي مسألة تحديد المفهوم الشعري أو عدمه إلى تحديد نوع الثقافة ومستواها، فليس هؤلاء الشعراء وحدهم ممن عجز عن تقديم مفهوم للشعر مستقل عن دوره ومكانته، ولا نكاد نجد حتى عصرنا الحاضر، من شاعر أو شعراء قدموا مفهوماً للشعر يرتكن إليه كلياً. وما في ذلك انتقاص من ثقافة شاعر أو إمكاناته المعرفية. وبقدر ما كان هؤلاء الشعراء مهتمين بإيجاد مفهوم للشعر يشير إلى حضورهم النقدي كانوا مدركين صعوبة تحقيق مثل هذه الغاية وتعذرها. يقول الزهاوي: "ولا أرى للشعر قواعد بل هو فوق القواعد"([3]). ويقول الرصافي: "إن الشعر الحسن لا يوقف له عند حد"([1]).

([1]) لعل اليوت كان مستجيباً لهذه الحقيقة حين قال باستحالة إيجاد تعريف نهائي يلائم الشعر، مما اضطره إلى أن يقف عند حدود البناء الشكلي له فيعرفه بأنه "كلمات بارعة في تركيب بارع ووزن بارع" (ينظر: ماثيسن، ص223). ولا يبدو هذا التعريف أكثر من صياغة أخرى لما ذكره قدامة بن جعفر.

([2]) ينظر: علوان، ص102. يقول: "حين نحاول أن نتبين مفهوم الشعر عند أقطاب الاتجاه الكلاسيكي فإننا سنجد أنفسنا أمام دوامة من العبارات الغامضة والخلط الغريب ما بين فن الشعر وتحديد الماهية والوظيفة والقالب ومواصفات القصيدة" وسبب ذلك عندهم أنهم: "لم يتلقوا ثقافة عميقة، ولا اطلعوا على دراسات متخصصة في عملية الفن والخلق الشعري".

ومع أن حكمه هذا مقتصر على شعراء النهضة فقد استعرناه لأغلب شعراء الشطرين، لقناعتنا بأنهم يلتقون جميعاً في طبيعة نظرتهم إلى مفهوم الشعر وغايته.

([3]) الزهاوي، الديوان، القاهرة، 1924، ص1.

ويقول الصافي النجفي: "إن مجال الشعر واسع سعة الحياة، والمؤثرات في النفس كثيرة لا تعد ولا تحصى"([2]) ورفض أن يكون وراء قول الشعر مؤثر واحد. في حين يرى الجواهري أن عمل الشاعر لا يحده اتجاه([3]).

قدم شعراء هذا الاتجاه مفاهيم عديدة للشعر، وكانوا ينطلقون في كل مرة من زاوية نظر محددة. ولعل أول ما شغلهم في إيجاد تعريفٍ للشعر هو دلالة لفظة (شعر) وعلاقتها بالمشاعر التي تهيأ لصاحبها (الشاعر) أن يصوغها تجربة خاصة، فاهتموا بعبارات من مثل (الشعور) و(الإحساس) و(الانفعال)([4]). يقول الزهاوي إن الشعر "شعور الشاعر وقد خرج من مخدعه وهو قلبه متحداً اتحاداً أثيرياً بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزناً، وقد ركبا أجنحة الألفاظ"([5]). ويقول "أرى أن الشعر في أصله إحساس ثم توسع فيه فكان آونة خيالاً ومرة وصفاً أو رواية أو حكمة"([6]).

ويعد الرصافي الشعر "الشعور الراقي والإحساس الرقيق المكتسبين ما يناسبهما من ألفاظ اللغة"([7]). ويبدو هذا التعريف غائماً، وفيه كثير مما يتطلب التوضيح، فما المقصود بالشعر الراقي، وهل يقتصر على الشعر وحده؟ ولماذا الإحساس الرقيق، وفي الشعر أغراض ومضامين ليست من الرقة في شيء؟ ونقف على تحديد آخر لمفهوم الشعر عند الرصافي، حيث يعده "مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر في النفس انقباضاً وانبساطاً"([8]). ويقوم الرصافي هذه المرة بتفسير ما يراه يحتاج إلى ذلك: "فقولنا بواسطة الألفاظ قيد احترازي يخرج به قسماء الشعر من الفنون

([1]) بطي، حديث الرصافي، ص85.

([2]) الصافي النجفي، الشاعر الإنساني، جريدة الزمان، بغداد، 12 كانون الثاني 1963.

([3]) الجواهري، مع رجال الفكر، مجلة الفكر، بغداد، العدد 5، تشرين الثاني 1958، ص67.

([4]) ربما اطلع بعضهم على قول ابن رشيق: "وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره "العمدة"، ص: 117.

([5]) بطي، ص17. ويقول د.علي عباس علوان: "على الرغم من أن هذا الذي يقدمه الزهاوي ليس تعريفاً علمياً محدداً لمفهوم الشعر بقدر ما هو وصف لبعض خطوات العمل الشعري، فإن الإشارة تجدر إلى تعبيره (اتحاداً أثيرياً) الذي يذكرنا بعبارة أفلاطون حين عد الشاعر "كائناً أثيرياً مقدساً" ص102، وينظر مصدره.

([6]) بطي، حديث الزهاوي، ص72.

([7]) الرصافي، حديث الرصافي، نجلة الحرية، الجزء 1-2، ص6.

([8]) الرصافي، الأدب العربي، ص95.

الجميلة المسماة عند القوم بالآداب الرفيعة كالرسم والنحت والموسيقى، فإنها تشارك الشعر في كونها منعكساً لصور الطبيعة، ولكن لا بواسطة الألفاظ بل بواسطة الخطوط والألوان في الرسم، والأشكال البارزة في النحت، والألحان والأنغام في الموسيقى. وقولنا (صور الطبيعة) معناه صور ما في الطبيعة، فيشمل المعاني الخفية والخيالات الوهمية والموجودات الصناعية التي صنعتها يد البشر أيضاً. وأطلقنا صور الطبيعة ولم نقيدها بالحسن لأن الشعر لا يصوّر الحسن فقط، بل قد يصور القبح أيضاً"[1]. ويبدو أن الرصافي قد استفاد من مصادر عدة في وضع هذا المفهوم للشعر، فطريقته في تفسير فقراته تذكرنا بطريقة قدامة بن جعفر في تفصيله مفهومه للشعر[2]، وبما فعله ابن خلدون في الموضوع ذاته[3]. أما قول الرصافي بانعكاس الطبيعة فترديد لمقولة أرسطو في المحاكاة[4]. وربما كان وراء قوله أن الشعر لا يصور الحسن وحده ما نجده عند قدامة أيضاً[5].

ومع أن الشبيبي يتحدث عن الأدب عامة تظل مكانة الشعور واضحة في مفهومه أن الأدب هو "القدرة على التعبير عن إحساس الأديب أو الشاعر، وهو الترجمة، عن شعوره بأبلغ عبارة وأجمل أسلوب"[6].

ويراه الشرقي "شظايا قلب الشاعر"[7] لأنه "انبعاث نفسي يندفع ويزخر بين الشعور والعاطفة"[8] ليمسي "ترجمة في النفس يحركها الخيال والتصوير"[9]، ويراه البصير: "الكلام العذب الذي ينقل العواطف والأحاسيس من نفسٍ إلى أخرى"[10] فهو "لغة العواطف والانفعالات"[11] ويقول:

---

[1] *المصدر نفسه.*

[2] *ينظر: قدامة، ص191.*

[3] *ينظر: ابن خلدون، المقدمة، بيروت 1967، ص1105.*

[4] *ينظر: هوارس، ص12.*

[5] *ينظر: قدامة، ص14.*

[6] *الشبيبي، جريدة المنار، 20 كانون الثاني 1964.*

[7] *ينظر: علوان، ص423 ومصدره.*

[8] *الشرقي: آراء الأدباء في ديوان الكرخي، جريدة الملا، بغداد، 18 تشرين الثاني 1933، ص1.*

[9] *علوان، ص 423.*

[10] *البصير، خطرات، ص178.*

[11] *المصدر نفسه.*

قـــالوا تنوعت الأذواق وانقسمت   فـــي الشعر واختلفت في وصفه الفكر
فقــلت أبــلغه عــندي وأحســنه   مـــا كـــان في النفس من إنشاده أثرُ[1]

ويؤكـــد الجواهـــري ميلـــه إلى جـــانب الشعر الذي تتجسد فيه العواطف والمشاعر:

وأريـــد شـــعراً ليـــس في أبياته   غيـــر القـــلوب تـــبين في الأحداقِ[2]

ويطالب أن يكون الشعر معبراً عن الشعور:

يا شعر نمَّ عن الشعور فكم وكم   نمَّـــت عـــلى زمر العواطف أحرفُ[3]

وإذا ســـألنا عن مفهوم الجواهري للشعور نجده يشير إلى المشاعر وصدق التعبير عنها:

وما الشعور خيال المرء ينظمه   لكـــنه قطعـــات مـــن ســـجاياه[4]

أما الوائلي فيرى أن الشعور هو ما يبعث الشعر:

الشـــعر ســـر فـــي ضمير الفتى   يبعـــثه مـــنه الشـــعور المـــثير[5]

وقـــادتهم وجهـــة نظـــرهم إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن دواخل صاحبه الإنســـانية إلى الـــبحث عما يشابهه من أنماط التعبير التي تفصح عن المشاعر والأحاســـيس المشتجرة في النفس، ليروا أنها من مصدر واحد. يقول الزهاوي أن الشـــعر "ولدته الأحزان، فهو ابن الحزن"([6]). ويتفق الشبيبي معه في ذلك، فيـــرى أن الألم "محرك العواطف ومثير المواهب الشعرية"([7]). ويتردد الرأي

([1])البصير، المجموعة الكاملة، ص140.
([2])الجواهري، الديوان، ص: 304.
([3])المصدر نفسه، ص1: 124.
([4]) المصدر نفسه، 2: 120.
([5]) الوائلي: الديوان، بغداد 1971، 1: 16.
([6]) بطي، ص28. ويقول الزهاوي:
أحسن الشعر ما يكون من القلب وآلامه لنا ترجمانا.
(الديوان، 1: 257). ولكنه حين يرى أن الشعور لا يتوقف على الحزن وحده يقرر:
إنمـــا الشـــعر شـــعورُ   هـــو فـــي الـــنفس يـــثورُ
والـــذي فيهـــا يـــثير   الشـــعر حـــزن أو ســـرورُ
(الديوان، 1: 685).
([7]) طالب الحيدري، ألوان شتى، المقدمة بقلم الشبيبي بغداد 1949، ص7.

نفسه لدى الوائلي الذي يقول: "عندما يطفح الألم في قلب الشاعر ونفسه لا يلبث أن يستحول إلى صرخة شاكية"([1]) ويميل الزهاوي والرصافي إلى تأكيد صلة الشعر بالغناء، فيؤكد الأول أن "الغناء والشعر شقيقان قد تولدا من إحساس واحد"([2]) ويقول الآخر: "الشعر بأوزانه وقوافيه لم يكن إلا للغناء والرقص أو للرثاء والنواح"([3]). ويبتعد الشاعر علي الشرقي في بحثه عن المصدر الذي يمتاح الشعر منه عما قاله الشعراء الآخرون، منطلقاً من مزاج خاص، فيرى أن مصدره الإحساس بالجمال الذي هو "أنشودة الشاعر"([4]).

وإذا كان الشعر وثيق الصلة بهذه الألوان من المشاعر -بوصفها طرائق تعبير عما يكتنف النفس الإنسانية من مشاعر وخلجات -كان البحث عن مفهوم (الشعور)([5]) الذي يتمثل فيها شاغلاً لهؤلاء الشعراء. ويمكن أن نجد في الزهاوي مثالاً مناسباً لمدى الاهتمام بهذه المسألة.

لم يشغل الزهاوي نفسه بتحديد مفهومه للشعور، مكتفياً بانطواء مفهوم الشعر على جانب كبير منه. ولكنه يقف طويلاً عند تنوع هذا المفهوم وتباين صورته في أكثر من مستوى، فيشير إلى اختلافه بين شاعر وآخر: "وقد يختلف ما يشعر به شاعر عما يشعر به آخر في موضوع واحد"([6]) وتلك بديهية لم تكن بالزهاوي حاجة إلى الشك في اختلافها، بين الناس جميعاً لا الشعراء وحدهم، مع إدراكنا أنه ذكرها ليبني عليها موقفه في مناقشة معارضيه في الرأي والشاعرية([7]). ويميز بين نوعين من الشعور: قديم، وجديد. ويرى أن الأول أضيق "لضيق معارف أصحابه والثاني متسع لسعة معارف أهله"([8]). وهنا يكون قد غاب عن بال الزهاوي أن الشعور، بوصفه تجسيداً لدواخل

([1]) الوائلي، الشعر السياسي في العراق في القرن التاسع عشر، بغداد 1961، ص156.

([2]) الزهاوي، تولد الغناء والشعر، مجلة الفنون، بغداد، العدد 3، 1934، ص2.

([3]) الرصافي، الزعامة الأدبية، مجلة الناقد، ص60.

([4]) الجواهري، الديوان، من مقدمة الشرقي، 1: 85.

([5]) يعرّف الشعور بأنه "مجموعة الخبرات الشخصية في لحظة ما" (فاخر عاقل، معجم علم النفس، بيروت 1971، ص28) أو هو إحساس المرء بوجوده وتصرفاته والعالم الخارجي. وبالشعور يتم التنسيق بين معطيات الحواس والذاكرة:
ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت 1979، ص153.

([6]) الزهاوي، كلمة في الشعر، مجلة لغة العرب، ص118.

([7]) المصدر نفسه.

([8]) المصدر نفسه.

صـــاحبه، واحد عند الناس جميعاً، وأن ما يختلفون فيه هو طرائق التعبير عنه، فـليس هناك من شعور قديم وآخر جديد، فالألم هو الألم في كل الأزمان ومثله الحـب والخـوف والحزن، وسواها من المشاعر. وما يتغير هو الموقف منها والباعث لها.

ويعــود الــزهاوي ليميــز بين شعور أمة عن سواها، فيرى أن "لكل أمة شعوراً في الأدب خاصاً بها، فلا يحس الغربي بما يحس به العربي"([1]). ولأن الشعر "مستودع إحساسات جزئية لا تشترك فيه الأمم جمعاء"([2]) فإن "الشعور العــربي هو تلك الروح التي ينفخها الشاعر العربي في جسد جميل من الألفاظ العــربية، فإذا ترجمها أحد إلى لغة أجنبية لم يظهر لتلك الروح الجذابة أثر في ألفــاظ الــلغة الــتي تــرجمها إليهـــا، وهو دليل على أن روح الشعر لا يقبل التناسخ"([3]).

ولعل تحديد الزهاوي للتباين في الشعور بين أمة وأخرى يسفر عن حدوده وطبيعــته حين يراه في عدم تشابه الأمم بما لها من شعر. وهو بذلك يقودنا إلى اكتشـــاف خــلطه بيــن المفهوم وطريقة التعبير عنه. فالشعر وسيلة تعبير عن الشعور وليس الشعور نفسه، لنشارك الزهاوي الرأي في خصوصية وسائل كل أمة للتعبير عن شعورها، لا سيما في الشعر، "فإن شعور الغربيين تراث آبائهم وأجدادهــم من عصور أوغلت في القدم، وامتدت عروقها في أعماق الماضي، كما أن شعور العرب هو إرث منتقل إليهم من آبائهم الأولين"([4]).

لــم تــتوقف مفـــاهيم هؤلاء الشعراء للشعر عند حدود الاهتمام بالشعور، لاســيما حين يرون الشعر ممتداً إلى مسافات من التعبير عن مجالات أوسع من الشــعور والإحساس وما يتعلق بهما، ليهتموا بخصوصية الشعر في الموضوع الــذي يريد كل منهم إيصاله، وهذا ما جعلهم يشيرون إلى مفهومه من خلال ما يحملـــه من معان ويؤكده من أفكار، فالشعر طبقاً لرؤية الزهاوي "أرفع ما في الفكر"([5]) وقيمته تتجلى في معانيه وحدها:

([1]) *الهلالي، ص30.*

([2]) *المصدر نفسه.*

([3]) *بطي، حديث الزهاوي، ص52.*

([4]) *المصدر نفسه. ص26.*

([5]) *محمد صبري، مقدمة الزهاوي، 2: 4.*

فمـــا الشعر إلا بالمعاني التي له إذا بطـل المعـنى بها بطل الشعر[1]

ويبدو أن قناعة الزهاوي بأهمية المعنى مترسخة في وعيه منذ وقت مبكر، فهو يقول في مقدمة كتاب (شعراء العصر): "وما يؤسفني شيء كعناية الشعراء بالـلفظ أكـثر مـن عنايتهم بالمعنى الذي صيغ اللفظ لأجله فالمعنى هو الجسد واللفظ لباسه"([2]). ويقول:

والشـعر إن لم يفد معنى يخلده فإنمـا هـو معـدود مـن الهـذر[3]

ويشاطره الرصافي في هذه القناعة:

إنمـا غايـتي من الشعر معنى واضـح يـأمن اللـبيب التباسـه[4]

ومثله الشبيبي الذي يقول:

معـانيك أرواح هياكـلها اللغى وسـرك في الأرواح لا في الهياكل[5]

ويمحـض البصـير المعـنى جل عنايته فيرى أن الشعر هو المعنى([6])، ويعده أكثر أهمية من الوزن الذي هو سمة أساس في الشعر:

يظـنون أن الشعر ما تم وزنه ومـا كـل مـوزون يقـال لـه شعرُ

ومـا الشعر إلا صولجان يديره إذا مـا ارتـقى كرسي دولته الفكر[7]

ويردد الزهاوي الرأي نفسه:

الشـــعر لا وزن ولا قافيـــة تلـــتزمُ

بـل هـو معـنى ثائـر قـد قيدتـه الكـلم[8]

ومـع هـذه العناية الكبيرة بالمعنى أدرك بعض هؤلاء الشعراء أهمية أن يبرز المعنى الشعري ببناء لفظي نضيج ينهض به. يقول الزهاوي:

([1]) الزهاوي، الديوان، 1: 134.
([2]) محمد صبري: 2: 3.
([3]) الزهاوي، الديوان، ص256.
([4]) الرصافي، الديوان، بيروت 1972، 2: 43.
([5]) الشبيبي، الديوان، ص63.
([6]) ينظر: منعم حميد حسن، ص84.
([7]) البصير، الشذرات، بغداد 1922، ص26.
([8]) الزهاوي، الديوان، 1: 633.

يقــول للمعــنى عن اللفظ غنية وهــل يصــلح المعنى إذا فسد اللفظ[(1)]

ويقول الرصافي:

طــابقت لفظي بالمعنى فطابقه خــلو مــن الحشو مملوء من العبر[(2)]

(2)

يمكــن الــنظر إلى مفهوم الشعر الذي اهتم به رواد الشعر الحر ومن جاء بعدهــم بوصفه نتاج مرحلة جديدة بثقافتها وفكرها، وبتغير فهم الشاعر لتجربته وأهميــتها، وبانشغال جاد في متابعة الاتجاهات الأدبية الحديثة. وعلى وفق ذلك نجــد أن الاســتقراء الخارجي للظاهرة الشعرية -بوصفها ممارسة تفصح عنها ســمات بارزة: الشعور والوزن واللفظ ومعناه، وهي ما حاول شعراء الشطرين وضــع مفــاهيم الشعر من خلالها -لم تشغل أصحاب الشعر الحر كثيراً([3])، بمقدار اتجاههم إلى استيعاب خصوصية الحالة الشعرية التي تتوهج فيها أعماق الشاعر، متواصلة من العالم الخارجي التي هي جزء حيوي منه، متبنية همومه وحقائقــه وتناقضــاته، من دون أن تقع في دعاوى التعليمية واستظهار المعرفة الــتي تضــخم ذات الشــاعر، مدركين أن دور الشاعر "لا يقتصر على تحويل الكــلمة إلى فعــل، بل يتجاوز ذلك إلى البحث عن البذور الجديدة التي تولد في أحشاء مجتمعه وعصره([4]).

ويكاد مفهومهم للشعر يتسع في دلالته لكل آفاق الإبداع ذات الجهد الذاتي: الموســيقى والرســم والفنون الأدبية. وهم في ذلك ينطلقون من القناعة بأن هذه الفــنون الإبداعيــة تلــتقي عــند مســاحة الاستيعاب الأصيل لعاطفة الإنسان وإحساســاته، "فعــندما يفهــم الشاعر طريقة التعبير باللون عند الرسام ومعنى

([1])المصدر نفسه. 1: 19.

([2]) الرصافي، الديوان، 1: 182.

([3]) وردت لدى بعضهم إشارات إلى مفاهيم تكرر ما ذكره شعراء الشطرين في الحديث عن الشعور والعواطف والوزن وسواها. تقول نازك: إن الشعر: "ليس عاطفة وحسب وإنما هو عاطفة بوزنها وموسيقاها" (قضايا الشعر المعاصر، ص195). ويقول شاذل: "قوام الشــعر العاطفــة والإحســاس" (في جنة عبقر، مجلة الرسالة، العدد 1705، ص11). ويقــول البياتي: إن الشعر "عصارة تجربة الإنسان" (الديوان، بيروت 1972، 1: 14). ويقول علي الحلي: إنه في جوهره (تجربة حياتية) (الجمهورية، 14 أيلول 1958).

([4]) البياتي، الثورة لا تخمد أبداً والحب لا يموت، مجلة شعر، ص71.

التوازن الضروري في اللوحة الفنية والانسجام بين خطوطها يستطيع أن يمنح الكلمة فضاء جديداً، وأن يستخرج كل ما فيها من حركة"([1]). وتتأكد لدى بعضهم أهمية ذات الشاعر، "لأن الشعر معاناة روحية يصحب فيها الشاعر ذاته"([2]) بما يفصح عن سمة أساس في شخصيته "فالشاعر أكثر حساسية، ينطلق من ذاته في صدق"([3]).

ومع أهمية هذا المنطلق لديهم فإنه لا يلغي النظرة الموضوعية إلى الشعر بوصفه تجربة إنسانية متسعة. وبسبب ذلك كان وعيهم لطبيعة المفهوم الذي ينبغي لهم الوقوف عنده منطلقاً لتواصلهم مع المهمة الإنسانية التي حمل الشعر أعباءها في الأزمنة المختلفة ووقوفهم المتأمل للصيغ التي تجعل شعرهم ينهض بهذه المهمة. ولا شك في أن ذلك وعي جديد، يقود إلى التأني في تحديد المفهوم الذي يجد بعضهم صعوبة في تحديده من لدن الشاعر الذي هو أعجز الناس عن وضع تعريف مناسب له([4]). ولا يستسهل أي منهم الأمر فيقيمه على تصور عام له فالشعر ليس بناء له شكله الخارجي الخاص وحده، إنه حالة إنسانية تتصل بالوجود وتعبر عنه. ولأجل ذلك كان كل شاعر منهم يعلي من مكانة الشعر وأهميته، فقرنه السياب بالدين: "وإذا تذكرنا أن الدين والشعر نشأا توأمين وأن الدين كان ومايزال وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة، ولاسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم تنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى، ظلا طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر وأهدافه"([5]). وعدّه البياتي "رؤيا كونية أو شمولية مكثفة للوجود (المعاش) الذي تعبر عنه"([6]). ووصفته نازك بأنه "معاناة روحية موصولة يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس، بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيها من عمق ومعنى"([7]). ورفع شاذل طاقة الشعر من واقعه الأرضي مشيراً إلى أن جوهره "هو الارتفاع عن هذه الحياة المادية وسمو بالنفس الإنسانية إلى مراتب في

([1]) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص 158.

([2]) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص35.

([3]) الغرفي، كتاب السياب النثري، فاس 1986، ص22.

([4]) ينظر: المصدر نفسه، ص121.

([5]) السياب، أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، خريف 1957، العدد 3، ص111.

([6]) محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، بغداد 1976، ص140.

([7]) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص35.

العالم الروحي واتصال بنبع الحياة الكبير أو بالأحرى استكناه لمشكلة الحياة وإدراك أسرارها الغامضة"([1]). ويتفق علي الحلي معه في تصور محتوى العمل الشعري غير أنه يؤكد أهمية التجربة الإنسانية فيه فهو "تجربة حياتية لها محتوى إنساني معين الهدف"([2]) وينظر حميد سعيد إلى الشعر من خلال صلته بالوجود البشري وتواصله معه فهو "نشاط حضاري رافق طفولة الإنسان ومسيرته وما زال، وعبر عن أدق خلجات الإنسان وطموحاته في الكشف والبحث عن المستقبل"([3]).

ولعل مفهوم الشعر الذي توقف عنده كل منهم يشير إلى غايته عندهم أكثر من إشارته إلى ماهيته بسبب ارتباطه بنوعية القناعات الفكرية التي يرتضونها له، وإذا كانت الآراء السابقة تشير إلى اهتمام أصحابها بالدور الذي يقوم الشعر به من منطلق صلته بالوجود الإنساني الشامل فإن بلند الحيدري يؤكد الجوانب النفسية الخاصة بالشاعر وصيغة إيصالها للمتلقي، فيرى أن عملية الخلق الفني شبيهة بحلم يقظة متبادل([4])، في حين يقول حسين مردان أنها "تعبير شبه إرادي عن حالة نفسية أو كشف لحادث خارجي"([5]).

وتبدو صورة المفهوم أكثر وضوحاً عندهم من خلال نظرتهم إلى مبدعه الشاعر والدور الذي يؤديه بفنه هذا، بوصفه إنساناً مبدعاً وليس أداة للإصلاح الاجتماعي. ففي عصر انزوت الروحانيات فيه جانباً وطغى المنطق المادي النفعي ظل الشاعر وحده من يواجه جدب الروح ويحيي قيمتها، لتصبح المهمة الأساس للشعر الكشف وإزاحة السطح الخارجي عن مادية العصر ورؤية الذي لا يرى. وبهذا تخطى الشاعر وجوده الإنمائي المحدود ليمسي الرائد الروحي لهذا العصر، حتى ما غادت له من صورة تناسبه -طبقاً لرؤيتهم- سوى صورة النبي، فقد "جاء الشاعر ليحل محل النبي"([6]) وإذا كان على الشاعر من تبعات اجتماعية ومهام سياسية بسبب صلته بعصره وواقعه فإنه "ليس المصلح

([1]) *طاقة، في جنة عبقر، ص10.*

([2]) *الحلي، مطلوب أدب إنساني، جريدة الجمهورية، 14 أيلول 1958.*

([3]) *حسن الغرفي، حرائق الشعر، بغداد 1987، ص31 وينظر مصدره.*

([4]) *بلند الحيدري، بين الكافة والخاصة، مجلة الآداب، بيروت، العدد 7، تموز 1955، ص 22. ويقول أيضاً: "عملية الخلق الفني لدي شبيهة بحلم يقظة متبادل أتعامل فيها مع الصفات لا مع الموضوعات". منير العكش، أسئلة الشعر، بيروت 1989، ص171.*

([5]) *حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص156.*

([6]) *السياب، مجلة شعر، العدد 3، شتاء 1957، ص113.*

الاجتماعي والسياسي فقط، بل النبي أيضاً"([1]). ولتفرده في ذائقته الفنية وقدرته علـى تبصــير الآخرين من خلالها بما يربي أذواقهم، ويثير متعتهم الفنية قال بعضـــهم "إن صاحب هذا الفن نبي بين قومه... ويكفي الفنان هذا أن يكون نبياً ذا رسالة روحية بين الناس"([2]).

ويبدو أن تغير ملامح شخصية الشاعر رافقه تبدل في طرائق أدائه لمهامه عــندهم، فمـا عاد شعره مناداة صريحة، تباشر مضمونها بصيغة تمثل ما في الواقع بل إعادة تشكيل له، توحي به وترمز إليه([3]).

ولعل هذه الرؤية الروحانية كانت وراء إعلائهم من شأن الموهبة الشعرية الــتي نظروا إليها خاصية يمتاز بها المبدع مما لا يمكن ادعاؤه أو خلقه من لا يملكه، فمن يسعى إلى الشعر "ينبغي أن يكون قبل كل شيء شاعراً. أن تتقد في قلــبه تلك النار الإلهية: الموهبة"([4]). وإذا كانت الموهبة جمرة الشعر التي تتقد في روح الشاعر فإن ما يجدد تألقها وتواصل اشتعالها هو محض الشاعر عنايته لهــا مــن خلال المعرفة والثقافة والتواصل مع الحياة. "فالشعر شأن كل الفنون الأخــرى موهــبة، لكــنه أكثر من أغلب الفنون الأخرى موهبة لا ينميها غير الــدرس والاطلاع وتجربة الحياة، ثم الإخلاص لهذا الفن"([5]). ويتوقف البياتي عند الموهبة بوصفها من عناصر الشاعرية الأساس "أهم شيء عند الشاعر هو الموهبة الأصيلة والتجربة الحياتية والثقافة. ولا يمكن الاستغناء عن أي عنصر مــن هــذه العناصــر الثلاثة، وهي التي تكون شخصية الشاعر الجيد، كما أنها طريق تكامل شخصية الشاعر"([6]).

وتعــد نازك الموهبة ميزة للشاعر دون سواه، وكأنها لا تراها عند الناثر:

([1]) *البياتي، الثورة لا تخمد أبداً، ص71.*

([2]) *طاقة، في جنة عبقر، ص10.*

([3]) *تقــول نازك: "أما أنت فشاعر لا تعظ بل تغني، ولا تدعو إلى شيء، وإنما تنفعل وتحيا وتتدفق". (رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص35).*

ويقــول شاذل طاقة: "الأديب في جوهر عمله يصور ويوحي ويرمز" (نحو التزام عربي في الأدب، ص54). ويـرى بلـند الحيــدري أن الشاعر صار "يوحي ويرمز بعد أن كان يصف ويقرر" (خواطر في الشعر العراقي الحديث ص49.

([4]) *الولي، حديث السياب، ص19.*

([5]) *السياب، جريدة صوت الجماهير، 26 تشرين الأول 1963، ص3.*

([6]) *البياتي، عبد الوهاب البياتي يتحدث عن عالمه الشعري، مجلة شعر 1969، بغداد، العدد 4، آب 1969، ص89.*

"إن قـدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون مـن الشـعر أي تقريب، وإنما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً، ولن يكون شعراً إلا إذا نجحوا في صياغته شعراً، وتلك موهبة الشاعر دون الناثر"([1]).

ويـنماز الشـعر الأصيل عند حميد سعيد بمقدار ما يتجلى فيه من موهبة، فالشعر "مثل كل الحالات الإبداعية لا يمكن أن نراه من خلال صورة عامة، بل لابـد من أن نراه في حالات محددة، تتمثل في أصوات قوية وموهوبة وتمتلك قدرة الإبداع"([2]).

ومـع أن حسين مردان لا يؤمن بهذه الكلمة (الموهبة)، ويعد الأدب مهنة مثل غيرها من المهن لا ينكر أن الإبداع "ينبثق من داخل الأديب ومن مجهوده الخـاص في تطوير شخصيته الأدبية، فالأديب الذي لا توجد في روحه حركة وتمـوج... لا يمكـن للنصائح أن تخلق منه شيئاً"([3]). ولعل عبارته تشير إلى الموهبة التي رفضها وإن كانت على نحو غير مباشر.

وربمـا اقـترب عـلي الحـلي من الرؤية ذاتها، فهو يرى "أن من يمتلك الموهـبة وحدهـا، ليـس بالضرورة أن يكون شاعراً، مهما قدم من محاولات شـعرية، قد تبدو ناجحة الوهلة الأولى"([4]). فالشاعرية تبرزها مؤهلات عدة، فضـلاً عن الموهبة، منها: "الاطلاع الواسع على تراث أمته، ومحاولة الهضم الـنوعي الناضـج لكـنوزه الخالدة، والتزود المستمر من تراث الفكر العالمي وثقافات الأمم الأخرى"([5]).

وتتداخل آراؤهم في فهم مصدر الشعر ومنطلقه، فهم يترددون بين رؤيتين، إحداهمـا تقـول: إن وجـوده يتأسس في ذات المبدع من خلال صلته بالحياة والطـبيعة، فـتراه نازك معاناة روحية، يعيش الشاعر فيها "متفتح النفس بحيث ينـبض قلـبه مـع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى"([6]). ويقول

([1]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص195.

([2]) الغرفي، حرائق الشعر، ص94.

([3]) حسـين مـردان، ثلاث ساعات مع الشاعر حسين مردان، جريدة البلاد، بغداد، 31 آب 1961.

([4]) الحلي، لقاء مع الشاعر علي الحلي، مجلة صوت الطلبة، بغداد، العدد 92، شباط 1976، ص33.

([5]) المصدر نفسه.

([6]) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص35.

حسين مردان: "فالإنسان ليس سوى جزء من ذلك الكل الذي هو الطبيعة. ومهما حـاول الفنان الغياب أو التغيب عن الطبيعة فسوف يلتقي بها دائماً"([1]). ولعلنا نـلمس فـي هـذا ترديداً لرؤية رومانسية تشير إلى صلة المبدع بالطبيعة التي انطلق منها الاتجاه الرومانسي. وفي ذلك يقول وردزورث "نحن أنبياء الطبيعة، نتحدث إليهم –الناس– فنلهمهم إلهاماً"([2]).

أما الرؤية الأخرى فتشد الأديب إلى واقعه، وتطالبه أن يستجيب لحاجاته. وإذا كـانت أفكـارهم هـذه موحية بأنهم يعدون مصدر الشعر قوة خارج ذات الشـاعر فـإن تفاعل ذات الشاعر معها أمر أساس في هذه الرؤية التي وسعت أفق التجربة حتى أمسى كل شيء جاهزاً "لأن يقال فيه الشعر بحسب ما يعكس من عمق التجربة وأثرها"([3]).

ومثلما أدت هذه النظرة إلى أن يبتعد الشعر "عن ارتباطه بالحدث الكبير أو المناسـبة تقسمه أبواباً وفصولاً، هذا للمدح وذاك للقدح وآخر للغزل"([4]) ألغت أن يكـون مصدره قوة خارج التكوين الإنساني الذي يصل الشاعر موهبته به. ليصـبح القـول بكـون الشعر محاكاة لوجود آخر كالطبيعة أو سواها ما "ينفي الابتداع والابتكار ويجر الفن إلى تقليد من قلّد الطبيعة"([5]). فضلاً عن إخضاع مسـار الإبداع الخلاق إلى تقليدية ينأى عنها الفنان الأصيل الذي آمن بأن "نتاج الإنسان الفني يميزه من الطبيعة، بل هو به أعظم من الطبيعة"([6]).

تـأتي أفكار بعض هؤلاء الشعراء متفقة مع ما أشار إليه عدد من شعراء الشطرين فيما يتعلق بطبيعة الشعر ومفهومه، وهم في هذا التلاقي لا ينقلون أو يقـلدون أولـئك بحكـم أسبقيتهم الزمنية بل هو تقارب أملته اللحظة الشعورية وتأسـيس معـرفي نواته الانشغال بالتجربة الشعرية والتقاء بالفكرة المتشابهة وتأكيدهـا. يقـول بلـند الحيدري: "إن الفن والأدب لا يمكن أن يخلدا بغير تلك الحقـائق الخالدة في النفس الإنسانية"([7]) وهذه القيم التي لا تخضع لآنية زائلة

([1]) *علي جواد الطاهر، من يفرك الصدأ، بغداد 1988، ص126.*

([2]) *رشاد رشدي، ص121.*

([3]) *الحيدري، خواطر الشعر العراقي الحديث، ص48.*

([4]) *الغرفي، حرائق الشعر، ص94.*

([5]) *طاقة، في جنة عبقر، ص12.*

([6]) *البياتي، الثورة لا تخمد أبداً، مجلة شعر.*

([7]) *الحيدري، بين الكافة والخاصة، الآداب، العدد 7، ص21.*

"عنصـــر مهـــم في الأدب الخالد الذي يثور على التحديد الزماني والمكاني"([1]) ومـــع أن بلند يضع المسألة في أفق متسع، فهو يشارك معظم شعراء الشطرين في إشاراتهم إلى الحقيقة التي عدوها مظهراً أساساً للشعر العصري([2]).

ويقول شاذل طاقة إن "الرذيلة والفضيلة والقبح والجمال أشياء لا دخل لها فـــي قيمة الأثر الفني"([3]) وهو بذلك يشارك الرصافي رأيه في كون الشعر "لا يصـــور الحسن فقط بل قد يصور القبيح أيضاً"([4]). ولعل الشاعرين أخذا ذلك مـــن رأي قدامة بن جعفر الذي نقله شاذل في ثنايا دراسته: ([5]) "على الشاعر إذا شـــرع فـــي أي معـــنى كـــان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من الـــتجويد فـــي ذلـــك إلى الغايـــة المطلوبة"([6]). وتخاطب نازك الشاعر قائلة: "وظيفـــتك أن تـــدل على منابع الجمال في الأشخاص والأشياء"([7])، مقيمة ذلك عـــلى قناعتها بأن الشعر قيمة جمالية أكثر من أي شيء آخر بما في ذلك فكرة صـــدق الشاعر في التعبير عن عواطفه التي تراها من الأفكار السطحية الشائعة فـــي الوســـط الأدبي "فكأنهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال، وكأن الشـــاعر يســـتطيع أن يبـــلغ مســـتوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيراً صادقاً"([8]). وهي تتفق في ذلك مع الشاعر علي الشرقي في قوله: "إن المعبود الأزلي للشاعر هو الجمال، ولكن يختلف الشعراء باختلاف اتجاههم إلى مواطن الجمال"([9]).

وكان الشرقي يرى في مرحلة مبكرة من شاعريته أن الشعر: "شظايا قلب الشـــاعر.. واتـــباعاً لهـــذه الحقيقة الراهنة أعتقد أن المرأة إذا هذبت كما يهذب الـــرجل اليـــوم أصبحت أشعر منه، لأننا إذا علمنا أن الشعر ترجمة في النفس

([1]) *المصدر نفسه.*

([2]) *تنظر: ص307، من هذا البحث.*

([3]) *طاقة، في جنة عبقر، ص11.*

([4]) *الرصافي، الأدب العربي، ص95، وبطي، ص85.*

([5]) *طاقة، في جنة عبقر، ص11.*

([6]) *قدامة، ص13.*

([7]) *الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص35.*

([8]) *المصدر نفسه، ص38.*

([9]) *الجواهري، الديوان، 1: 85.*

يحركها الخيال والتصوير فهي أشعر لأنها أشد خيالاً وأكثر هواجساً"([1]).

وهو الرأي ذاته الذي ردده شاذل طاقة بعد سنين: "إن الشعر قوامه العاطفة والإحساس وأن المرأة أقوى عاطفة وأرهف إحساساً"([2]). وتأسيساً على ذلك يرى "أن للمرأة في الشعر الحظ الأوفر والحق الأكبر فهي في أكثر الأحيان وحي الشعر"([3]). ويتفق حسين مردان معهما في الفكرة فالشعر طبقاً لرأيه "عاطفة وغريزة"([4])، وهما لدى المرأة أشد، غير أن واقع المرأة العراقية جعل حسين مردان يراها غير جديرة بصفة الشاعرية فهي "لم تستطع ولن تستطيع أن تعبر عن عاطفتها وتفصح عن غرائزها بصراحة وهي مكبلة بالتقاليد القاسية والعادات القديمة"([5]).



([1]) علوان، ص423، وينظر مصدره.

([2]) طاقة، في جنة عبقر، ص11.

([3]) المصدر نفسه.

([4]) مردان، على المرأة ألا تقرض الشعر، جريدة الإنقاذ، بغداد 28 أيار 1949.

([5]) المصدر نفسه.

* غايـة الشــعر ودوره

يـــبدأ التعـبير الشــعري لدى الشاعر هاجساً ذاتياً يتلجلج في داخله. وهو وحده، مهما تعددت المؤثرات الخارجية، المحفز الأساس لقيامه بكتابة القصيدة. فالشاعر "فرد له نظرته الخاصة، وقصيدته ليست حادثة في التأريخ الاجتماعي ... وإنما تأكيد لشخصية الشاعر الذاتية المفردة"([1]). ولكن هذه الذاتية تنحصر فـــي خصـوصـــية التعبير والمؤثرات التي تجعله يأخذ هذا المسار أو ذاك، لأن الشاعر إنسان في بيئة اجتماعية، تؤثر في وجوده، وتترك في شخصيته خطوط انتمائه إليها.

ومـــع أن الشعر أكثر الفنون الإبداعية ذاتية تتوارى هذه الذاتية غالباً وسط زحـــام مـــن الانـــتماء الداخلي (الروحي) والخارجي (الوعي والفكر والظرف الاجـــتماعي)، ليصـــبح الشـــاعر "وهـــو يعبر عن ذاته إنما يعبر عن عصره ومجـــتمعه"([2]) وفي أشد حالات استغراقه بعالمه الشعري الذي فسر بأنه دليل صلته بقوى غيبية واغترافه من مجاهل يرودها وحده([3])، ظلت أهمية الشاعر ومكانـــته مرتبطـــتين بمقدار تمثله لوجوده الاجتماعي، فليست هذه الخصوصية التعـــبيرية الـــتي تهيأت له إلا وسيلة لإظهار التناسق الحيوي بين خبرة الشاعر وتجاربه والبيئة الاجتماعية التي وجد نفسه فيها.

([1]) دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت 1961.

([2]) منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، والرأي لإليوت، ص39.

([3]) كان لخصوصية التعبير التي ينفرد بها الشاعر بين الناس أثر في توارد هذا الاعتقاد على مـــر الأزمنة، وكان الشعراء يرسخون فكرته في أذهان الناس إشباعاً لنزعات خاصة. وهكذا ظل الشاعر إنساناً بينه وبين بعض القوى الخفية أسباب وصلات هي التي تلهمه قول الشعر، فكانت عند الإغريق آلهة الشعر وعند العرب الجن التي تسكن وأدي عبقر. واستمر الحال طوال عصور الأدب الكلاسيكي، حتى إذا ما حل عصر الرومانسية صار الخيـــال، بوصـــفه شـــيئاً خاصاً لا تتوافر ملكات الإنسان العادي، مصدر تفرد الشاعر وعبقريـــته، غيـــر أن الاتجاهـــات الأدبية اللاحقة أعادت الإنسان إلى عالمه الأرضي ووشجت صلة أدبه بواقعه.

ولعل وسائل اتصال الشاعر بالآخرين لا تشغله وقت كتابة النص الشعري لاستغراقه بحالة شعورية موغلة في خصوصيتها، غير أن إعادة واحدة لقراءة النص الذي كتبه تجعله مدركاً حاجة ما أبدعه إلى متلق يخاطبه ويتوجه به إليه. وهكذا ألزم الشاعر بحالة التواصل في إبداعه مع الآخرين، مهما حاول أن يتمرد على ذلك أو يرفضه. وصار من نافلة القول أن "ليس هناك شاعر يعيش ويكتب في عزلة.. وقد يكون الشاعر متعاطفاً مع بيئته الاجتماعية أو ثائراً ضدها، وقد يذهب إلى حد إنكارها ولكن تأثيرها سيظل منطبعاً على شعره"([1]).

وكان على النقد الأدبي، باتجاهاته ومدارسه المتعددة، أن يتبنى هذا التلاقح بين ماهو ذاتي يخص المبدع وحده والعام الذي يوشج صلته بمحيطه الاجتماعي. وقامت على وفق تغليب أحد الجانبين على الآخر اتجاهات ومذاهب أدبية متباينة المواقف والمنطلقات، وتوزع الفكر النقدي بين جاعل المجتمع، وما في الواقع والحياة مصدر التقاليد والاتجاهات الأدبية والفنية، وآخر يرى في فردية الأديب وذاته المتحررة مصدراً لتجربة إنسانية يبتدعها. وقام على وفق ذلك من ينادي بقيمة الفكرة التي يعبر عنها الأدب، ومدى ما يمكن أن تخدم به واقعها وتعبر عن مجتمعها، ومن يجعل الغاية الجمالية والمتعة الفنية التي يحققها الأدب غاية مهمة في ذاتها. فقد نظرت الكلاسيكية إلى غاية الشعر من خلال معيار أخلاقي- اجتماعي يعد الماضي، بقيمه وآفاقه أكثر قيمة من الحاضر. فدعت لأجل ذلك إلى التمسك بالقيم الموروثة وتمثلها([2]). وانطلقت الرومانسية إلى الغاية ذاتها عن طريق تأكيد قيمة الإبداع في الشعر، فاتجهت إلى ذات المبدع، لترى أن الشعر "تعبير عن الخصائص الفردية"([3])، جاعلة ذلك منطلقاً مهماً في اتجاه الشاعر إلى القضايا الاجتماعية والسياسية وسواها([4]). وبالغت الواقعية في الدعوة إلى صلة الأدب بمجتمعه وواقعه، وحين طغت سطوتها كان الرد الذي لوح به الأدباء اتجاههم إلى نزعة (الفن للفن) وتغليب شكلية الأدب، وعد الغاية الجمالية منتهى طلب الفن عامة، وهي غاية منفصلة عن الأهداف الأخلاقية أو أية أهداف أخرى([5])، وفي الشعر رأى

([1]) دور، ص282.

([2]) ينظر: مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، عمان 1986، ص183.

([3]) فتوح أحمد، ص27.

([4]) ينظر: محمد غنيمي هلال، ص35.

([5])عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، بغداد 1986، ص378.

القائلون بهذه النزعة أن القصيدة "تؤثر لا بالفكر الذي توحي به ولا بالموضوع الذي تعالجه، ولكن بكمال تنسيقها وبانسجام إيقاعها وبقوة التعبير وغناه"([1]).

وإذا انتهت هذه النظرية إلى اهتمام بالشكل والمبالغة في تبجيله([2])، كانت ردود الفعل المضادة التي أثارتها تشير مرة أخرى الى عودة لربط النص بواقعه وبيئته، إذ لا يمكن النظر إلى فنية الشعر مستقلة عما يحيط بها "لأنه قبل كل شيء نتاج بشري شديد المساس بالحياة، ولأنه يحتاج -كما كان دائماً- إلى العقيدة التي تسنده وتكون بالنسبة إليه بمثابة نقطة انطلاق"([3]). ووثقت (الواقعية الاشتراكية) صلة الأديب بعصره وبيئته وأضفت عليه دوراً مماثلاً للسياسي وشغلته بمهمات سياسية واجتماعية كثيرة([4]).

(1)

إن رؤية الأديب التي تحدد منطلقه في تفسير ما يشغله وما يتوقف عنده هي حصيلة إمكاناته الذاتية من الثقافة والتجربة وما استقر وعيه عليه من قناعات في مجمل ما يحيط به وبما يشكل سمات شخصيته. ولعل تلمس هذه الرؤية ومظاهرها عند الشاعر العراقي الحديث يعد مدخلاً لتبيان مستوى الوعي المعرفي الذي استقرت عنده نظرته إلى المضمون في الشعر وآفاقه، وتحديده لمسارات التأثير الذي يجد أن الشعر قد تناهى إليها.

ونتيجة لواقع عربي وعراقي خاص كانت قناعات الشعراء في الدور الذي يبتغونه للشعر تتوقف عند وضعه في دائرة التلقي والتأثير في مجتمعه وعصره. ففي مرحلة زمنية امتدت منذ أوائل القرن العشرين حتى الآن، واتسمت بخصوصية الظرف السياسي والفكري الذي تعيش فيه الأمة العربية مواجهة حاسمة وصراع الأفكار وتحدي الثقافات الوافدة، كان على الأديب أن يضع تجربته الإبداعية في المسار العام الذي أوجبته حالة الحرص غير الاعتيادي على تماسك الشخصية العربية. ومن هنا صار ترفاً غير مبرر أن يصطنع الأديب لتجربته الأدبية مساراً ذاتياً لا يتبنى حاجات الواقع العربي ومستلزمات الصراع الذي يخوضه. وهكذا حسمت هذه القضية في كل الأحوال

([1]) *المصدر نفسه، ص388.*
([2]) *ينظر: الربيعي، ص47.*
([3]) *عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص20.*
([4]) *ينظر: الربيعي، ص49.*

لصالح اجتماعية الأدب، وبقيت أصوات الدعوات الذاتية خافتة النبرات، سرعان ما ضاعت في خضم ضجيج المناداة بأهمية الأدب ودوره في عصره ومجتمعه.

وتبدو هذه الحالة على وضوح كبير لدى الشعراء العراقيين، لاسيما في النصف الأول من القرن العشرين، بسبب من طبيعة الظرف السياسي والاجتماعي وانشغال الشعراء بملاحقة متغيرات الواقع ومستجداته. وإذا أتيح لبعض الاتجاهات الأدبية التي تعلي من شأن الذات أن تبرز في بعض النتاج الشعري العراقي، فإنّ هذا الشعر لم يقف يوماً ليناقش قضية الانغماس بفنيته وحدها، وكان منحازاً إلى جانب دوره المؤثر في مجتمعه، وواصل ترسيخ ذلك في أشد حالات انشغاله بالتجديد الفني وبحثه عن مسارات تعبيرية مستحدثة في مراحل لاحقة. لم ينظر هؤلاء الشعراء إلى الشعر بوصفه ممارسة إبداعية تنتهي عند حدود تجربة مبدعه الذاتية، بل جعلوه وسيلة فائقة التأثير يؤدي صاحبها دوره الإنساني من خلالها، ولعل التفاتة الشعراء هذه أول بادرة وعي في مسيرة الشعر العربي، تنزل الشاعر من خيلاء تفرده لتجعله إنساناً مسؤوليته، ليس أمام تجربته الفنية وحدها بل أمام عصره ومجتمعه أيضاً. وإذ تبنى الشعراء هذه الحقيقة وحرصوا عليها كان التعبير عنها لديهم عد الشعر وسيلة مؤثرة في مسار العصر وحركته، فهو "موقظ للأمم من رقدتها، والنافخ فيها أرواحاً جديدة تطالب بحقوقها المهضومة وتدرأ عنها عادية الاستبداد"[(1)]. وتتأكد هذه القناعة لديهم حين يتلمس بعضهم ما للشعر من دور في مجتمعهم، فيرى "أن العراق مدين لشعرائه المحدثين بالشيء الكثير من تقدمه العلمي والسياسي والاجتماعي"[(2)] ومحض الشعر أهمية أكبر، منطلقاً من حرص الشاعر العربي على لغته التي عدها "أداة فعالة في تكوين الحياة القومية"[(3)]. وكانت صورة الشاعر لديهم محملة بوعي جديد لدوره القائم على المشاركة الفاعلة في إحداث وعي التغيير الذي يحتاج إليه مجتمعه، فما عاد الشاعر – طبقاً لرؤيتهم– يهيم في وديان ذاته بل صاحب رسالة. وهذه إشارة جديدة مهمة في أدبنا العربي. وهي بعض مظاهر شخصية الشاعر في هذه المرحلة ومشاركته في النضال الوطني والقومي[(4)]، ورسالة الشاعر –طبقاً لرأي

[(1)] بطي، ص22.

[(2)] البصير، جولة في الشعر العراقي الحديث، مجلة دار المعلمين العالية، العدد الأول، بغداد، حزيران 1951، ص50.

[(3)] المصدر نفسه.

[(4)] الطاهر، وراء الأفق الأدبي، ص212.

الشبيبي "لا تعدو وصفه الدواء بعد تشخيص الداء ولا تخرج عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التأريخ ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق، فإذا كانت للشاعر جولة في وجه من وجوه الإصلاح أو ناحية من نواحي الخير، وإذا ومضت في فنه شعلة تنير السبل الحالكة أو علت صرخة تثير العزائم الخامدة، أو سرت نفحة تحيي الرمم البالية فقد أدى الرسالة"([1]).

لقد انطلقت دعوة شعراء الشطرين إلى ارتباط ما يقدم من نتاج أدبي بالواقع والتعبير عن قضاياه، "فما الشعر إلا شعور الشاعر التابع لشعور الشعب الذي هو فرد منه"([2])، وبمقدار صلة الشاعر بمجتمعه وتعبيره عنه يتحقق له وجوده، "فإن الشاعر الحقيقي هو الشاعر الاجتماعي"([3]) وليس للأدب أن يتطور ويساير عصره إلا من خلال تمثله لما يشتجر في مجتمعه "ففي تلك الأحداث والهزات الاجتماعية تكمن أسرار الانبعاث والحركة في عالم الأدب"([4]) ولأن الشاعر "إنسان مرتبط بالمجتمعات وشكلها أو تركيبها"([5]) يقتضي هذا الارتباط منه إدراك أن "أحب صنوف الأدب إلى الناس ما عالج شؤونهم وتحدث عن آمالهم وآلامهم، كائنة قيمته الفنية ما كانت"([6]).

وحاول أكثرهم تحديد طبيعة الدور الاجتماعي الذي يمكن للشعر أن يقوم به. فرأى الزهاوي أن الشعر يمتلك قدرة إنهاض المجتمع إلى مراتب التطور:

الشعر ينهض بالشعوب إلى العلا فيما يواده من استعداد([7])

وعد الرصافي الشعر دعامة في تطور المجتمع، إذ إن "تصيب كل أمة من الحياة الأدبية ورقيّها فيها إنما هو في نصيبها من الشعر ورقيّها فيه"([8]).

([1]) الشبيبي، الديوان، ص ح.

([2]) بطي، ص70.

([3]) الجواهري، الديوان، والرأي للشرقي، 1: 81. ويقول الجواهري: "الشاعر الأصيل هو الذي ينطق بلسان أمته ووطنه" ماجد أحمد السامرائي، مع الجواهري وقضايا الشعر المعاصر، الأقلام، ع10، حزيران 1969، ص158.

([4]) الشبيبي، جريدة المنار، بغداد في 20/ كانون الثاني 1964.

([5]) ماجد أحمد السامرائي، مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص156.

([6]) البصير، خطرات، ص175.

([7]) الزهاوي، الديوان، 1: 253.

([8]) الرصافي، حديث الرصافي، مجلة الحرية.

ويبدو أن الرصافي ينطلق من نظرة تضع صورة التراث الأدبي العربي ومكانة الشعر الأثيرة فيه أساساً للحكم. ولو أجال الرصافي بصره فيما عند الأمم الأخرى من (حياة أدبية) لوجد أن للأنواع الأدبية الأخرى -الرواية والمسرحية- مكانتها في مقياس هذا الرقي.

ويقول الرصافي بالرأي الذي قال به الزهاوي، فالشعر وسيلة إنهاض:

وما الشعر إلا أن يكون نصيحة   تنشط كسلاناً وتنهض ثاوياً[1]

ويتوزع الجواهري والصافي النجفي بين غايتي الشعر عند معظم هؤلاء الشعراء: الإصلاح والإنهاض، فيقول الجواهري:

في الشعر شحذ لعزمات ومحتسبُ   لطارئات وترويض لأذهانِ[2]

ويقول الصافي النجفي:

في الشعر معنى مصلح يسمو على   معنى يعظم شأنه القرّاءُ

شعري لإصلاح الأنام وسيلة   فالمصلحون هم هم الشعراءُ[3]

ويجد الشرقي في صلة الشاعر بمجتمعه ما يدل على الدور الذي ينبغي للشعر تأديته، فالشاعر "يستقي إلهامه وأحلامه من وسطه وشعبه. فهو يحمل رسالة الشعور العام، ويتعاطى بصقال العاطفة العامة وتربيتها. ومن هنا تعمر جهة الشعر الاجتماعي، ويكون الأدب أدباً شعبياً"([4]).

ويعد الجواهري السياسة مجالاً لتأكيد صلات الشاعر الاجتماعية، ويبدي إعجابه بالرصافي الذي جعل السياسة شعراً، مع التحوط فيما يتعلق بالناحية الفنية([5]). ويتحدث الشبيبي عن ديوان أحد الشعراء الشباب بإعجاب لأنه وفق "فجعل شعره سجلاً خاصاً سجل فيه أحداث وطنه المعروفة في تأريخه القريب، فهو ديوان لمجريات المجتمع المعاصر في العراق"([6]).

انتهى اهتمام هؤلاء الشعراء بالغايات الاجتماعية للشعر إلى المناداة

([1]) الرصافي، الديوان، 2: 341.

([2]) الجواهري، الديوان، 2: 249.

([3]) الصافي النجفي، أشعة ملونة، ص26.

([4]) الشرقي، آراء الأدباء في ديوان الكرخي، ص1.

([5]) الطاهر، الجواهري يكشف وثائقه كاملة، مجلة الكلمة، بغداد، العدد 2، آذار 1972، ص 41.

([6]) طالب الحيدري، ألوان شتى، مقدمة الديوان بقلم الشبيبي، بغداد 1949. ص9.

بالحقيقة سمة أولى يتوافر الشعراء عليها في قصائدهم، ونظروا بعين الزراية إلى ما سواها. و(الحقيقة) التي عنوها يفصح عنها اهتمام الشاعر برسم صورة لواقعه ومحيطه، تغلب عليها المباشرة في موضوعاتها، والتقريرية في الإشارة إلى صورها ودلالتها. ولعل المتابعة المتأملة لأفكار هؤلاء الشعراء في هذه المسألة تبرز المعيار النقدي الذي استمدوه من تصورهم للحقيقة في الشعر.

يقول الزهاوي: "إن أحسن الشعر ما انطبق على الواقع، فكان خلواً من المبالغة التي تمجّها الطباع الراقية"([1]). والمطابقة للواقع مستمدة من حقيقته:

والشعر بالمعنى المطابق للحقيقة يكبرُ[2]

وحين ينظر إلى الموروث الشعري العربي يعلن ميله إلى ما كان صاحبه قد عبر عن الحقيقة فيه، "فالشعر الخالد ما انطبق على الحقائق"([3])، ولذا أبدى موافقته على رأي حسان بن ثابت حين قال:

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا[4]

ويبدو أن الزهاوي لا يميل إلى القول بأن أعذب الشعر أكذبه، فيرى أن العذوبة في صدق التعبير، "والأدب الصادق ذو روعة قد ولعت الأرواح، فوقفت وراءه الأسماع قريبة منه، تسمح كلمة الساحر حق السماع، فلا يفوتها منه شيء"([5]). ولعله في رأيه هذا ينطلق من تصور متسع لمفهوم الحقيقة، لا يقف عند صورها الاجتماعية أو التاريخية، فيستوعب حقائق النفس وما تفصح عنه أيضاً.

يرى البصير أن مصدر الأدب المتجدد مرهون بمقدار حرصه على الحقيقة وتمثلها، "فما دام الأدب صورة صادقة من الحياة والطبيعة فإنه موضع ابتكار لا حد له"([6]). ولكنه يوائم بين الحقيقة والخيال، فيعدّهما قسيمين في العمل الأدبي، فالأدب "نسيج لحمته الخيال وسداه الحقيقة، يغذي بالواقع ويسمو

([1]) الزهاوي مختارات الزهاوي، ص21.

([2]) الزهاوي، الديوان، 1: 271.

([3]) بطي، حديث الزهاوي، ص70.

([4]) حسان بن ثابت، الديوان، ص348.

([5]) الزهاوي، الصادق والكاذب في الأدب، مجلة الإصابة، العدد 3، 24 أيلول 1926، ص 21.

([6]) البصير، خطرات، ص17.

بالخيـــال"([1]). ولعل هذه فكرة متقدمة في النظر إلى العمل الأدبي، تفصح عن اخـــتلاف فـــي رؤيـــة البصير عن بعض شعراء جيله، ربما جاءت إليه بتأثير دراسته الأدب الغربي.

إن الـــدور الـــذي مـــنحه شـــعراء الشـــطرين للشعر في معالجة الحقائق الاجـــتماعية والفكـــرية فـــي بيئتهم لا يبرز منطلقاتهم النقدية كاملة، بما يجعلنا نـــتوقف عـــند ترديدها وحدها. فقد عانت آراؤهم النقدية من اضطراب بيّن في كثير من جوانبها، لاسيما حين يواجهون آفاقاً معرفية -من خلال قراءات ثقافية خاصة- تتعارض مع هذه الفكرة أو تلك مما قالوا به، أو حين يتحرك أي منهم باتجـــاه مجالات الوعي النقدي والفكري التي تهيأت له فتبدو له الأشياء والوقائع "مـــنعزلة عـــن بعضـــها، وكأنها قائمة بذاتها"([2]) ليقع معظمهم في ازدواجية الموقـــف وتناقضه، فهو أسير واقعه الذي تحركه مؤثرات خاصة، ليس لـــه بدٌّ مـــن تحريك شعره على وفق قوانينها ليؤكد هذه القناعة أو تلك، ولو كانت غير ذات جذور راسخة في نفسه.

إن معاودة النظر في اتجاهات تفكير هؤلاء الشعراء في دور الشعر وغايته تجعلـــنا قـــادرين على القول بإخلاصهم لقضية التعبير عن الواقع وشؤونه، وما ورد عـــندهم من تنظير نقدي يشير إلى إعلاء شأن فنية الشعر، ويحد من أهمية الموضـــوع، لا يعدو أن يكون تعبيراً عن اضطراب في التوجه والرؤية انتاب بعضهم أحياناً.

كـــان الزهاوي مهتماً بتمثل الشعر للواقع ومطابقته له أكثر من أي شاعر مـــن شـــعراء جيله. ولكنه يتخلى عن ذلك، ليعلن مرة: "إن الشاعر الذي يساير شـــعور الـــناس فيما ينظم، متوخياً إقبالهم على شعره، ينال ما يتوخاه، ما بقي الشـــعب جامداً في مكانه لا يتزحزح عنه. أما إذا تقدم فإن شعره يموت، ويأخذ مكانـــه الشـــاعر الـــذي يتجدد مع جيله"([3]). ولا ينطلق هذا الرأي من قناعة الزهاوي بالجانب الفني من الشعر بقدر ما يفصح عن استجابته لدعاوى التطور والتجديد التي كثيراً ما كان الزهاوي من دعاتها.

ويفصـــح الرصـــافي عـــن رؤية مغايرة لما كان ينشده للشعر من غايات، فيقـــول: "وقـــد أخطـــأ من قال أن غاية الأدب تهذيب النفوس وتثقيف الأخلاق

([1]) المصدر نفسه.

([2]) العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، بغداد 1985، ص247.

([3]) الزهاوي، الديوان، 1: 6.

وتقويم أود الطباع، فإن الأدب، وإن جاز أن يكون واسطة لتهذيب النفوس وتحسين الأخلاق، إلا أن ذلك معدود من فوائده المترتبة عليه لا من غايته"([1])، وتعكس رؤية الرصافي هذه حالة تتقاطع من قناعته بغاية الشعر الاصلاحية، وهو القائل:

وما ينفع الشعر الذي أنا قائله إذا لم يكن للقوم في النفع ساعيا

وما الشعر إلا أن يكون نصيحةً تنشط كسلاناً وتنهض ثاويا([2])

إذ يباعد بين الغاية والوسيلة في الشعر منطلقاً مما فيه من أغراض لا تؤدي أية مهمة أخلاقية([3]). غير أنه في الوقت ذاته يرفض رأي القائلين بأن لا غاية للفن إلا فنيته، فالغاية عنده "ما يكون لأجله وجود شيء، فهي إذن علة الوجود، وليس من المعقول أن تكون القصيدة نفسها هي الباعث له على قولها"([4]). ولعل أفكار الرصافي هذه تشير إلى قناعته بتداخل الغاية والوسيلة في الشعر لخصوصيته الفنية فإذا كان وسيلة للتعبير عن محتوى شعوري أو ذهني هو الغاية في حدود مضمون القصيدة فإنه غاية ذات طبيعة خاصة، يستعان بوسائل مختلفة لبلوغها من لغة وخيال وبناء موسيقي.

أما الشبيبي الذي آمن برسالة الشاعر([5])، وعدّ أفق التجديد الذي سلكه الشعر العربي الحديث يتمثل في أن الشعراء "شرعوا يستوحون الشؤون والحوادث الاجتماعية والسياسية العامة"([6]) فإنه يعكس وجه الاضطراب في رؤيته حين ينظر إلى حالة الجدال الدائر بين القائلين بنظرية (الفن للفن) والقائلين (بالفن للحياة) فيطلق على النوع الأخير تسمية (أدب المعدة) وهو عنده غير أدب النفس والروح([7]). ومع أن قوله لا يفصح عن وصفه للأدب الذي يهتم بفنيته، فلا شك في أنه يغمز جانب الرأي القائل بأدب الحياة، ويشير إلى اهتماماته اللاشعورية.

([1]) الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص39.

([2]) الرصافي، الديوان، 1: 352.

([3]) يقول: "إذا كانت غاية الأدب أخلاقية كما يقولون فماذا نصنع بالأهاجي والخمريات ... بل ما نصنعَ بالمجون" دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص40.

([4]) المصدر نفسه، ص29.

([5]) الشبيبي، الديوان، ص2.

([6]) الولي، حديث الشبيبي، ص8.

([7]) الشبيبي، قطرة ندى، جريدة الحضارة، بغداد، 13 أيلول 1947، ص1.

ولعل طغيان الدعوات الواقعية وأفكار الالتزام التي شغل بها الأدب العراقي في تلك المرحلة كان مبرراً للشبيبي في اتخاذ هذا الموقف وتضطرب رؤية البصير بين قوله "إن الحقيقة سر جمال الفن"([1])، ورأيه الآخر الذي يبدي فيه ميلاً إلى جانب نظرية (الفن للفن) حيث يقول أن "الفن للفن والحياة ثانياً"([2]). ويزداد الاضطراب حين يضيف رأياً ثالثاً يحتم على الشاعر فيه أن يضع شعره فيما يخدم مجتمعه إذا أراد له أن يكون مثيراً للاهتمام: "وللأديب أن يقصر فنه على ذاته إذا شاء ، ولكن عليه في هذه الحالة أن يتحمل زهد الشعب وإعراضه عنه"([3]).

(2)

تفصح صلة الشاعر بمجتمعه لدى أصحاب الشعر الحر عن خصوصية التجربة التي يقدمها، لأنه أفق تعبيري حي لمرحلته. وبمقدار وعيه لهذه الحقيقة وتبنيه لها يتحقق له وجود بيّن يندرج في مسار تأريخي يدل على صاحبه. وحين يفتقد الشاعر هذا الحس النابض بروح زمانه "يعالج شؤون فترة أخرى أو مكان آخر غير اللذين يعيش فيهما يعرض نفسه لخطر الوطء على الخصائص"([4])، أي على هذا الوجود التأريخي الذي يحدد له سماته.

ولقد وعى الشعراء العراقيون المعاصرون هذه الحقيقة، وأبرزوها في منطلقاتهم النقدية، مؤكدين أن وجود الأديب الخلاق يفرض" أن يعانق الأديب عصره وأن يعبر عن روح العصر، وأن يضيء الأحداث الراهنة"([5]). ولأن تجربة الشاعر نتاج بيئة ومتطلباتها لا يتاح لهذه التجربة أن تكتمل إلا من خلال بعد اجتماعي أصيل، فالشاعر "إنما ينمو ويكبر من خلال صراعه الدائب مع

([1]) البصير، خطرات، 179.

([2]) المصدر نفسه. وحاول البصير أن يسبغ مفهومه لهذه النزعة على شعر أبي فراس الحمداني، فقال: "إننا نجد عنده الفن للفن. فلا مطامع تثنين شاعرية الشاعر ولا أكاذيب تغض من شأنه وتحط من قدره، وإنما هو الشعور الصادق والإحساس النبيل والعاطفة الكريمة" البصير، شاعر الفرسان وفارس الشعراء، مجلة عالم الغد، العدد 7، بغداد، مارس 1945، ص11.

([3]) المصدر نفسه،ص 185.

([4]) ماثيسن، ص199.

([5]) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص53.

متناقضات المجتمع"([1]). والشعر بوصفه نشاطاً ذهنياً "لا يمكن فصله عن واقعه"([2]) الذي يمنحه عمق التجربة ويشرع له مساراً لتطوره ونضجه.

ومع هذا المنطلق الاجتماعي صرح السياب علانية برفضه للشعر الذاتي([3]). وعنده أن انغلاق الشاعر على مكونات ذاتية محض يضعف حسه الاجتماعي وهو ما يشخصه عند الشعراء القدامى الذين لا يثارون إلا بعد أن ثار أبسط الناس"([4]). وإذا كان منطلق الشعر حساً ذاتياً، فليس له أن يكون فاعلاً إذا لم يجعل الهم الاجتماعي العام مرتكزه في التعبير عن ذاتية صاحبه، فالشاعر "إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها فلابد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله، دون أن يدفعه أحد إلى هذا، كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع"([5]).

ويفسر البياتي هذا التلاحم بين التجربة الذاتية والتجربة العامة، ويعده (توحداً) بينهما "إن الشاعر هو صوت الجماعة في كل عصر، وهو حتى في خاصيته يعبر عن موجود الجماعة كلها، وذلك لشمول تجربته. وسر نجاح الشاعر وخلوده يقوم على قدرته على التوحيد بين تجربته الذاتية وتجربة المجموع"([6]).

وتأسيساً على قناعتهم بتفرد وجود الشاعر عبر مؤهلاته في الاندماج بكيان المجموع وقدرته على صياغة الكلمة فعلاً إنسانياً عاماً، أكدوا أن ما يمليه عليه هذا الوضع من تأدية لدين هذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه([7])، وإيمانهم بأنهم يكتبون الشعر لبسطاء الناس "لأولئك الذين ظل الشعر بعيداً عنهم وظلوا بعيدين عنه طوال مخاض الأرض حتى ولادة عصرنا الرائع هذا"([8]).

([1]) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص181.*

([2]) *الغرفي، حرائق الشعر، ص29.*

([3]) *العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد 1965، ص83.*

([4]) *المصدر نفسه،ص84.*

([5]) *السياب، أساطير، النجف، 1950، ص8.*

([6]) *مبارك، ص148.*

([7]) *السياب، أساطير، ص8.*

([8]) *موسى النقدي، أغاني الغابة، بغداد 1956، المقدمة بقلم السياب، ص4. وهي السمة التي شخصها البياتي في مجموعة (طيبة) لعبد الرزاق عبد الواحد، حين رأى الشاعر*

وفــي هذه المرحلة -بظرفها الخاص- ينبغي على الشاعر أن يدرك أهمية قصيدته وعليه أن يستهدف "الفهم الجماعي لا الفردي ليؤدي دوره القتالي"([1])، ولا يمكــن أن يصــل إلى ذلــك من دون إيلاء المضمون العناية الأساس، لأن "الاســتجابة الجماعية لا تحصل إلا بواسطة المعاني"([2])، التي يجب أن يتوسم فيهــا الشاعر -طبقاً لما يراه بلند الحيدري -البساطة والصدق، "وبقدر ما أكون بســيطاً وصــادقاً أكــون قريــباً مــن قــارئي، فليس أعذب الشعر أكذبه بل أصدقه"([3]).

ويــبدو أن هذا التوجه الذي تشير إليه النصوص السابقة مرتبط بمرحلة معينة كــانت فيهــا الظــروف السياسية والاجتماعية تطالب الشعر أن يكون على أرض واحــدة مــع متــلقيه، وإلا فــإن القــناعة الأولى لهؤلاء الشعراء لا تؤدي بالشعر الاجــتماعي إلى تقريــرية تضع المضمون في سياق المباشرة ومناقشة الهم اليومي الشــاغل للــناس، بــل تضعه في مستوى من التعبير الإنساني الذي يتوسم التجربة الإنســانية الــتي لا تضيق بظرفيتها منطلقاً له، فالفن الرائع "هو التصوير الصادق للحياة والتعبير عن آثار أحداثها ومشاهدها في النفس الإنسانية بطريقة فنية"([4]).

ويتضــخم هــذا الموقــف الــذي لا يريد للأدب أن يسقط في وهم التعبير الاجــتماعي مــتجاوزاً قيمته الفنية عند نازك الملائكة، ولعل وراءه طغيان مد الدعــوة إلى اجــتماعية الأدب والمــبالغة فيهــا، من دون أن نهمل خصوصية المنطلقات التي تبنتها الشاعرة ووضوح الجانب الذاتي فيها كثيراً.

ترى نازك أن الدور الاجتماعي للأدب مما نادت به الصحافة، ليصبح نبرة عصــبية تطــغى عليها، "حتى باتت في عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها"([5]). ولذلك توجه نقدها الشديد إليها فنياً وإنسانياً ووطنياً وجمالياً([6])

"استطاع أن يعبر بشيء من الطلاقة واليسر عن هموم البسطاء من الناس وعن مخاوفهم وأعيــادهم الأرضــية، وحــبهم لكل ماهو جميل، ومقتهم لكل ماهو قذر وبشع وكريه. وبعبارة أخرى أنه استطاع أن يعبر عن المضمون الذي يزهر على شفاه البسطاء". عبد الرزاق عبد الواحد. طيبة، بغداد 1956، المقدمة بقلم البياتي، ص4.

([1]) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص189.

([2]) المصدر نفسه.

([3]) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص45.

([4]) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، الكتاب، ص53.

([5]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص261.

([6]) ينظر: المصدر نفسه.

وتصـــل إلى الحكـــم عـــلى هـــذه الدعـــوة بأنها "تفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة (المواطـــن) الصـــالح ودائـــرة (الإنسان)، فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظـــرها ينبغي له أولاً أن يتخلص من إنسانيته، فلا يحب قوس قزح ولا ينفعل لمـــنظر الحصاد ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة، وذكريات نزهة عائلية مرحة"([1]). ومع أن ما تشـــير إليه نازك من موضوعات تجعلها بإزاء الدعوة إلى اجتماعية الأدب في ظـــل واقع له خصوصيته الاجتماعية والسياسية يبدو غير ذي أهمية كبيرة، فإن منطـــلقاتها فـــي هـــذا الرفض تظل ذاتية تقوم على خصوصية تجربة الشاعرة وشـــعرها وتوجهاتهـــا فيـــه فضلاً عن أنها نظرت إلى ما يقال في هذه الدعوة وينادى به وليس إلى التطبيقات الشعرية التي قدمها الشعراء في هذا المجال.

انـــتهت الدعـــوة إلى اجتماعية الأدب عند معظم هؤلاء الشعراء إلى تبني (الالـــتزام) مفهومـــاً جديداً يعبر عن عمق الصلة التي يقيمها الشاعر بين شعره وغايـــته الاجتماعية. وبهذا اكتسبت المسألة عندهم بعداً مهماً، ينعكس فيه تأثير الفكـــر السياســـي والفلســـفي الذي بدأت كتاباته تصل إلى العراق وأتيح لهم أن يطلعوا عليه.

يقـــوم مفهـــوم الالتزام على تأكيد الصلة الإنسانية التي تبرز فيها شخصية الأديب وهو يتبنى مشكلات واقعه وعصره بما يفصح عن أهمية دوره. ففي هذا العصـــر الذي شهد مجابهة حادة بين اتجاهات فكرية متناقضة، وصراعاً شمل مختلف جوانب الحياة المعاصرة وحروباً ومصالح واستعماراً وثروات تحررية مـــا عـــاد مقـــبولاً مـــن الأديب مواصلة الاستغراق في ذاتيته والاسترسال في مشاعره وخيالاته. فعليه أن يعبر عن انتمائه إلى مرحلته وما تتمخض عنه من مظاهـــر. وأن يشـــارك بالفكر والشعور والممارسة المباشرة في القضايا التي تشغل مجتمعه.

وبرز في هذا المفهوم اتجاهان أحدهما عبرّت عنه الواقعية الاشتراكية في دعوتهـــا إلى حـــتمية التزام الأديب بقضايا المجتمع والتعبير عنها. أما المفهوم الآخر فعبرت عنه دعوة المفكر الفرنسي (جان بول سارتر)([2]) إلى التزام يبنى

([1]) ينظر: المصدر نفسه.

([2]) رفض سارتر أن يكون الأدب تعبيراً عن الماضي الذي ليس من صنعنا أو المستقبل الذي هو ملك لسوانا من الأجيال ودعا إلى تواصل الأديب مع مرحلته وعصره وبذلك يتحقق له الالتزام ينظر: هيرنادي، ص311.

عـلى إدراك الأديب لمسؤوليته بإزاء أحداث عصره، فإنسان القرن العشرين ملـتزم بحكـم المسؤولية الشخصية التي تفرضها عليه حريته، فما دام الإنسان متمسـكاً بحريـته فـإن حريـته تقتضـي مسؤوليته من منطلق علاقته ببيئته والآخـرين([1]). وينال المضمون عند سارتر تفضيلاً في حين لا يعطي للشكل مـثل هذه الأهمية. ومن منطلق هذا الانشغال بالمعنى يفضل النثر على الشعر فـي تقديم الرؤية الملتزمة، فإذا كان الالتزام يعني اتخاذ موقف فكري فإن النثر عـندئذ يكـون ميدانه الطبيعي"([2]). وهكذا يصل سارتر إلى القول بعدم جدوى مطالـبة الشـعر بالالتزام([3])، بسبب طبيعة التعبير الشعري وخصوصيته في التعامل مع الألفاظ والمعاني، التي "تتجمع عن طريق تداعيات سحرية"([4]).

يؤكـد اهتمام الأدباء العراقيين بهذا المفهوم وسعيهم إلى تبنيه في تجاربهم الإبداعيـة أنـه لم يكن حكراً على اتجاه سياسي أو فكري معين، مثلما لم يكن نـتيجة اطلاعهم غير المباشر على الأدب العالمي الذي تمثل هذا المفهوم، من خلال كتابات بعض الأدباء العرب.

لقد جاء مفهوم (الالتزام) في البدء –وقبل أن يقدم سارتر مفهومه عنه– مع الفكـر الاشـتراكي. وقد عرف الواقع السياسي العراقي شيئاً من هذا الفكر منذ أوائـل العقـد الثالث. وظهرت أمثلته لدى قسم من الشعراء العراقيين السابقين لشعراء التجربة الجديدة، من دون أن يشيروا إليه صراحة، مع أن كتابات كثيرة لأدبـاء عرب وأجانب كانت تذكره. غير أن الأدباء العراقيين لم يستخدموه إلا بعـد الحرب العالمية الثانية([5]). أما الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر فلعلهم لم ينشغلوا بهذا المفهوم أو الحديث عنه إلا في العقد السادس من هذا القرن، ويبدو أن دافعهم إلى ذلك لم يكن الفكر الاشتراكي المتبني للالتزام بقدر ما كانت أفكار سارتر ورؤيته الجديدة له وراء ذلك.

شـغل السـياب فـي مرحلة متأخرة بقضية (الالتزام واللاالتزام) فجعلها موضـوعاً لمحاضـرته التي أسهم بها في مؤتمر الأدب العربي الذي عقد في روما عام 1961 والطريف في الأمر أن هذا الاهتمام جاء في مرحلة راح فيها

([1]) ينظر: البرس، سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس، بيروت 1961، ص68.

([2]) عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص35. وينظر مصدر.

([3]) سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت 1965، ص61.

([4]) المصدر نفسه، ص60.

([5]) ينظر: عباس توفيق، ص173.

السياب يعلن تنصله عن أي شكل من أشكال الالتزام وهي نتيجة تناسب تخليه عن أي اتجاه سياسي([1]).

بدأ السياب محاضرته باحثاً عن صور الالتزام في الآداب القديمة، منطلقاً من قوله بأن فكرته ليست بالجديدة، إذ كان الأدب بكل فنونه "ينقسم إلى أدب موضوعي وهو ما يقابل الأدب الملتزم، وإلى أدب ذاتي، وهو ما يقابل الأدب غير الملتزم"([2]).

وقاده هذا التصور العام للمفهوم إلى القول: إن "تصيب الالتزام القديم من الإنسانية والشمول أكثر من نصيب الالتزام الذي نعرفه اليوم"([3]). وقد عد السياب الشعراء الكلاسيكيين جميعاً ملتزمين طبقاً لرؤيته التي أقامها على تمييزه بين ماهو ذاتي وما هو موضوعي، وإذ رأى أن الجانب الموضوعي يغلب على توجهات الشاعر العربي القديم رآه "ملتزماً من دون أن يدعوه أحد إلى ذلك"([4])، ورأى أن ذلك تحقق في موقف الشاعر الجاهلي الذي كان لسان حال قبيلته، أما في المراحل الأولى من قيام الدولة الإسلامية فإن الإسلام "فرض الالتزام على شعرائه فرضاً وإن لم يأمر بذلك صراحة"([5]) لأنه دعا الشاعر المسلم إلى التمسك بالمبادئ الإسلامية والتعبير عنها. وإذ خفت حدة الوازع الديني في المراحل اللاحقة فقد خفت معها حدّة التزام الشاعر العربي ليسير بشعره في اتجاهات متباينة، بعضها ذاتي كالغزل ومع أن العصر العباسي شهد تعدداً في اتجاهات الشعر وبروز خصوصية الشاعر رأى السياب أن شاعر هذا العصر ظل "يسلك ذات النهج الذي سلكه الشعراء العرب من قبله غير خاص عواطفه الذاتية إلا بالنزر اليسير ومفتعلاً التعبير عنها في أغلب

([1])يقول في محاضرته هذه: "فكأنني تخمت من الالتزام فأنا أتقلت منه "الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، ص251). ويقول في رسالة إلى يوسف الخال: "أصابتني تجاه الالتزام ردة" (رسائل السياب، ص106) ويقول في ثانية إلى جبرا إبراهيم جبرا: "أنا الآن لا أكتب إلا شعراً ذاتياً، أما القصائد الملتزمة فنادرة ندرة تكاد تساوي عدم الوجود" (نفسه، ص164)، ويقول في ثالثة إلى عاصم الجندي: "لا أكتب هذه الأيام إلا شعراً ذاتيا خالصاً. لم أعد ملتزماً. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر" (نفسه، ص176).

([2]) السياب، الالتزام واللاالتزام، ص239.

([3])المصدر نفسه.

([4])المصدر نفسه، ص 240.

([5])المصدر نفسه.

الأحـــايين"([1]). ومـــع مناسبة هذا الرأي لبعض شعر ذلك العصر يفتقر تعميمه عـــلى شعر العصر الذي دام خمسة قرون إلى الأسس الموضوعية، لاسيما أن هذا العصر شهد ظهور عدد من أبرز شعراء العربية الذين نضجت على أيديهم صورة الشعر العربي الخالد.

ويـــرى الســـياب أن العصور التي وصفت بأنها (مظلمة) لم تبرز صورة واضـــحة للالـــتزام، ولذا تجاوزها إلى العصر الحديث، ليعد شعره بدء مرحلة جديدة من التعبير عن الالتزام في الشعر العربي([2]) وإذ كان مفهوم الالتزام – طبقاً لما يراه السياب– قد برز في العراق بتأثير اتجاه سياسي معين، فإنه يرى أن لفظة (الالتزام) ذاتها لم تستخدم في النقد العربي بمفهومها الحالي إلا بعد أن استخدمها (سارتر)([3]).

وبعـــد أن نشـــطت الدعـــوة إلى الالتزام في الأدب العراقي والعربي يؤكد السياب بدء مرحلة ضعفها في الوقت الذي كتب فيه محاضرته، إذ راح الشعراء يتخلون عنها، ويمثل لذلك بشاعريته: "وأرى ذلك في نفسي، فكأنني أتخمت من الالـــتزام فأنا أتفلت منه"([4]). ويبرز ذلك بقوله: "عاش أغلب الشعراء العراقيين فـــترة طويـــلة مـــن حياتهم –هي فترة– الشباب– وهم لا يكتبون إلا عن الفقر والجـــوع والبطالة والظلم والطغيان"([5])، ويوحي قول السياب أنه يربط مسألة الالتزام بمرحلة الشباب، وليس الأمر كذلك، إذ أن شيوع فكرة الالتزام والدعوة إليهـــا كـــان وليد مرحلة سياسية ذات ظروف محلية وعربية خاصة، وقد زامن ذلـــك مرحلة الشباب عند الشعراء العراقيين من أصحاب التجربة الجديدة، وهذا ما يشير إلى أن توجه هؤلاء الشباب نحو فكرة الالتزام والتعبير عنها كان بدافع مـــن الظـــرف الخـــارجي وليس نتاج مرحلة عمرية معينة. ويشير السياب في محاضـــرته إلى ما انتهى إليه الشعراء العراقيون غير الملتزمين مؤكداً حيادهم "فهـــم ليســـوا ضـــد الالتزام ولا معه دون قيد أو شرط، المهم عندهم أن يكون الأدب جيداً حسب المقاييس الفنية التي لا علاقة لها بالسياسة"([6]).

([1]) *المصدر نفسه، ص241.*
([2]) *السياب، الالتزام واللا التزام، ص242.*
([3]) *المصدر نفسه، ص247.*
([4]) *المصدر نفسه، ص 251.*
([5]) *الســـياب، الشعر والشعراء في العراق الحديث، جريدة الأيام، بغداد، 25 تشرين الأول، 1962.*
([6]) *السياب، رسائل ثقافية، ص105.*

ولا نــريد أن نــناقش أفكار محاضرة السياب موضوع الالتزام، وسيكفينا عــناء ذلك ما كتبه الشاعر شاذل طاقة في الموضوع نفسه، غير أننا نشير إلى اتجــاه الرؤية الذي استمد السياب منها عرضة لقضية الالتزام ومدى إيمانه بها. محــاولين التــنبيه عــلى أنها جاءت تعبيراً عن بعض ما دفعه من ثمن التوزع الفكري الذي وقع فيه في المراحل الأخيرة من حياته. ويبدو في محاضرته كأنه يريد الإعراب عن تقديره للاتجاه الذي تبنى هذا المؤتمر ودعا السياب إليه([1]). يوضــح ذلــك ميله في أوقات لاحقة إلى القول بالالتزام تأثراً بالواقع السياسي ومــتغيراته التي مر العراق بها. يقول في مقال كتبه عام 1963: "لم يسمع أحد لا فــي القصص ولا في التأريخ عن شاعر أمسك بمعزفه وراح يتغنى بحبيبته عند منزل يلتهمه الحريق، ثم يصر على الناس المنهمكين في إطفاء الحريق أن يتمهــلوا قليلاً ليستمعوا إليه. هكذا يكون حال الأدباء غير الملتزمين في العراق لــو أ نهم طالبوا الصحف الوطنية بأن تخصص جزءاً من صفحاتها لما يكتبونه مــن شــعر غزل أو قصص غرام أو تأملات صوفية، بدلاً من أن تكرسها لما يســاعد الشعب والسلطة الوطنية على حل كثير من المشاكل التي خلفتها العهود المظلمة التي سبقت ثورة 12 رمضان الوطنية"([2]).

ويؤكــد أفضــلية الشعر الملتزم إذا ما تمسك بفنيته على سواه من الشعر: "وإذا كان الأدب الملتزم جيداً من الناحية الفنية فأي فرق بينه وبين الأدب الذاتي مثلاً، لا بل سيكون أفضل مائة مرة من الأدب الذاتي المساوي له فنياً"([3]).

تفصــح دراســة كتــبها الشاعر شاذل طاقة في الالتزام عن طبيعة توجه الشــعراء القوميــن ونظرتهم إلى هذا المفهوم. ومع أن هذه الدراسة تسير في الاتجــاه ذاتــه الــذي أراده السياب لمحاضرته نجد ما تعكس حالة مستقرة من الوعي استعان الشاعر بها لتقديم أفكاره، فهي أفكار شاعر ملتزم، في حين كتب الســياب محاضرته برؤية من يعلن تنصله عن الالتزام نكاية بأهله. وفي الوقت الــذي راح السياب ينادي فيه بضرورة التخلص منه، ورأى فيه قيداً يحول دون تطور الشعر "ولن يقدر للشعر العراقي الحديث الازدهار إلا إذا تخلى نهائياً عن

([1]) ينظر، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، بيروت 1969، ص344، وحسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، بيروت 1979، ص108.

([2]) السياب، رسائل ثقافية، ص105.

([3]) السياب، جريدة صوت الجماهير، ص3.

الالـــتزام"([1]) تعـــامل شـــاذل معه برؤية موضوعية، ليصوغ مفهوماً جديداً له يستوعب الرؤية القومية ويشير إلى آفاقها.

حدد شاذل مفهوم الالتزام لغة([2]). وحين اتجه إلى المصطلح أشار إلى ما فيه من أفكار تحدده لينتهي عند تعريف يرتضيه الفكر القومي له وهو "أن يلتزم الأديب العربي مسؤوليته بوصفه إنساناً عربياً إزاء الوجود العربي"([3]) متوسعاً فـــي حـــدود المفهوم الذي قال به سارتر "أن يلتزم الأديب مسؤوليته إنساناً إزاء أحداث عصره"([4]).

وحين ينظر الشاعر في المسار التأريخي للشعر العربي القديم يجد أنه أخذ بعديـــن: أحدهما مضموني، مثله التزام الشاعر الجاهلي بما يذود فيه عن قبيلته، ثـــم الالتزام الخلقي الذي أتاحه الإسلام للشاعر وتحوله في العصر الأموي إلى الـــتزام بفكـــرة سياســـية لهذا الحزب أو ذاك([5]). أما البعد الآخر فيراه شاذل الـــتزاماً فنياً "أوجبه الشاعر العربي على نفسه، حين اتخذ (عمود الشعر) قاعدة لـــه في النظم، سار عليها في الجاهلية وصدر الإسلام، ثم ازداد تشبثاً وإصراراً عليها حين ثار أبو تمام على العمود أو حين توهم النقاد أنه ثار"([6]).

وإذا كـــان السياب رأى أن التزام الشاعر القديم كان أقرب ما يكون إلزاماً، لاسيما عند الشاعر الإسلامي يؤكد شاذل أن الشاعر القديم كان ملتزماً طوعياً، فقـــد "كـــانت للشـــاعر الجاهلي حريته في شعره، كما كانت للشاعر الإسلامي، وكـــانت اســـتجابة الرأي العام العربي هي المرجع الأخير في كل ذلك. فسمع الـــناس في الجاهلية شعر شعراء القبيلة وأعجبوا به، كما سمعوا شعر الشعراء الصعاليك وشعر الشعراء الخلعاء، فلم يضيقوا به ولم ينفروا منه"([7]).

وحيـــن يصـــل شاذل إلى العصر الحديث يشير إلى مفاهيم متعددة للالتزام هـــي: (الالتزام الفضفاض) وهو ما يراه في الأدب القديم. و(الالتزام الشيوعي) الـــذي يبرزه الأدب في البلدان الاشتراكية. و(الالتزام الوجودي) الذي نادى به

([1]) ينظر: السياب، الشعر العراقي الحديث، مجلة الثقافة، ص11.
([2]) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص48.
([3])المصدر نفسه.
([4]) البريس، سارتر والوجودية، ص22.
([5]) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص49.
([6])المصدر نفسه.
([7]) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص49.

سارتر. ويقترح الشاعر التزاماً رابعاً يجترحه من مفهوم الالتزام عند سارتر[1] ويعني "أن يكون الأديب العربي ملتزماً مسؤولياته من حيث هو إنسان عربي إزاء الواقع العربي الذي يعيش فيه وهو التزام ينبع من حرية الفرد العربي فلا جبرية ولا إكراه في الأدب. والالتزام العربي التزام من الداخل.. فهو التزام لا إلزام... يفترض الأصالة والثورية والإنسانية، كما يفترض تمزيق الأقنعة والبراقع عن الواقع الفاسد الذي يعيش فيه الإنسان العربي المعاصر"[2].

ولا تهمل دعوة شاذل إلى الالتزام القومي قيمة العمل الأدبي الفنية: "لا نعني بالالتزام ملء النص الأدبي بالشعارات السياسية أو الحزبية أو (المناسبية) فإن ذلك دليل العجز"[3].

ويتردد مفهوم الالتزام ذاته عند الشاعر محمد جميل شلش –من منطلق الالتقاء السياسي والفكري الذي يجمعه مع شاذل طاقة، فعلى خلاف ما قاله سارتر، يرى "أن الالتزام ملازم للشعر.. لأنه جوهره ولبه ووظيفته الإنسانية الرفيعة"[4]، ومنطلقه في هذه الرؤية أن الشعر "وسيلة موظفة لخدمة قضية من منطلق فني"[5]، ولكن هذه الخدمة لا تصدر من الشعر مقصودة بل على نحو طبيعي، فيه كثير من العفوية[6].

ورفض حسين مردان أن دعوة سارتر إلى إهمال الجانب الشكلي والانشغال بالمضمون، مع إشارته إلى أنه يؤمن بالالتزام ويدعو إليه، ولكنه يشترط ألا يقدم البناء الفني "قرباناً رخيصاً في معبد هذا الالتزام لأننا لا نريد

---

(1) يحدد شاذل سمات الالتزام العربي فيراه يخالف مفهوم سارتر في أوجه عدة، فإذا كان سارتر يدعو إلى التزام إنساني فإن الالتزام العربي يطالب بالتزام الوجود القومي للعرب، وإذا كان سارتر يقدم المضمون على الشكل ويضع القيمة الجمالية في المجال الثاني فإن الالتزام العربي لا يدعو إلى التفريط بأحدهما بل بتكاملهما. وإذا كان سارتر يخرج الشعر من دائرة الالتزام فإن الشعر العربي مطالب به لأنه غير الشعر الأوربي ولأنه شعر له قضية ومهمات في مجتمعه. (ينظر: طاقة، نحو التزام... ص52).

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) المصدر نفسه، ص45.

(4) شلش، حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، ص189.

(5) محمد جميل شلش، القصيدة والحب الحرية، مجلة ألف باء، بغداد، العدد 535، 27 كانون الأول 1987، ص49.

(6) شلش، حول كتاب، السياب رائد الشعر الحر، ص189.

أن نعود في المستقبل فنكفر به"[(1)].

لـــم تـــتوقف رؤيـــة الشعراء العراقيين لدور شعرهم الملتزم عند مهمات تســتجيب للظرف السياسي والاجتماعي الذي مر به العراق بل اتسعت ميادينه لواقـــع عربي يمر في الظرف ذاته، ولأجل ذلك دعوا إلى أن "تتصل جذور هذا الأدب بـــنفس الإنســـان العـــربي ونزوعه إلى تحقيق ذاته، لا كإنسان معلق في الهـــواء خارج حدود التأريخ، من دون ماض، وإنما كإنسان يسكن وطناً معيناً، هـــو الوطـــن العربي، وله تأريخ معين، هو التأريخ العربي، وماض يستمد منه ملامحه الخاصة التي لا يصح اعتباره إنساناً بدونها"[(2)].

وجـــد الســـياب في وعي الملامح الموروثة للشخصية العربية أساساً لدور قومـــي يمكـــن لشـــعرهم أن يؤديـــه. ويستعين البياتي بالتصور ذاته ليحدد أفقاً مستقبلياً يريد لتجربتهم أن تهتم به، من دون أن تسقط في شراك المباشرة: "إننا فـــي محاولتـــنا بعث أمجاد الأمة العربية يجب علينا كفنانين أن لا نقتصر على الرســـالة الاجـــتماعية والسياسية، بل أن نتجاوز ذلك إلى التجربة النبوية"[(3)]. ومـــن هذه القناعة يصبح على عاتق المبدع العربي أن يؤدي واجبه القومي في "أن يخلق جواً من الانفعالات النفسية المنتجة، محفزاً طلائع البعث الجديد"[(4)].

لقد أدرك معظمهم أن القصيدة الجديدة التي يكتبونها "استجابة لواقع التطور الجديـــد فـــي الحيـــاة العربية"[(5)]. ولأن هذا الواقع يمر في مرحلة من التأزم والتمرد على كثير من قيوده صار على الشعر أن يستوعب ذلك، وعلى الشاعر أن يجســـد فـــي شـــعره تجـــربة حية لهذا الواقع العربي وليس الاكتفاء بترديد الشعارات القومية[(6)].

لـــم تنغـــلق تجـــربة الشعر الحر في أذهان أصحابها على مدار معين بل

[(1)] حسين مردان، الشعر العربي في خطر، جريدة الأخبار، بغداد، 1 حزيران 1956.

[(2)] الســـياب، 8 أدباء يتحدثون عن أدب الثورة، ملحق جريدة الجمهورية الإسبوعي، العدد الثاني، 9 آب 1958.

[(3)] البياتي، الثورة لا تخمد أبداً، مجلة شعر، العدد 37، ص71.

[(4)] علي الحلي، بين الإعلام والدبلوماسية، بغداد 1975، ص40.

[(5)] الغرفي، حرائق الشعر، ص29.

[(6)] ينظر: بلند الحيدري، قرأت العدد الماضي، مجلة الآداب، بيروت، العدد 5، أيار 1968، ص42.

اجترحت لها تواصلاً مع مسارات التجربة الإنسانية، واهتمت بإغناء خصوصية الشـــاعر التعبيرية بمضامين الفعل الإنساني الذي لا ينكفئ إلى واقعه بل يبسط مجال رؤيته لتتنفس دفقاً خصباً من التجارب والأفكار "فما دامت العناصر التي يتكون منها الإنسان واحدة فكل العواطف والمشاعر البشرية تنطلق من مصادر متشـــابهة"([1]). وكـــان عـــلى التجربة الشعرية التي يعبرون عنها -كي تتحقق سـمات حداثتها- "أن تستند إلى عين الأسس التي تتصل جذورها بصميم النفس الإنســـانية وطموحهـــا إلى المثل العليا من الحق والخير والجمال، ونزوع هذه النفس إلى تحقيق ذاتها"([2]).

لقــد أيقــن هــؤلاء الشعراء أن الخلود للأديب الذي يتنفس دفء التجربة الإنســـانية "أوليـس الأدب كله محصولاً إنسانياً يعالج أحاسيس الإنسان وأفكاره وانفعالاته"([3]) وما الأدب الخالد إلا ما ارتكز على تجربة الإنسان وعبر عنها، ولـــو "قيــض لــنا أن نطلع على الآثار الأدبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعـــة خالدة لوجدنا أن سر خلودها وروعتها كامن في أنها جعلت من الصراع بيـــن الإنســـان وبين الشر وقواه موضوعها.. ومازالت تلك وظيفته حتى يومنا هـــذا"([4]). لقـــد آمن هؤلاء الشعراء بأن الشاعر المعاصر أفق إنساني متسع، وهـــذا يعني أنه يرفض الانصياع لظرفية زمانية أو مكانية ضيقة فهو "لا يثور عـــلى مجـــتمع معين ولكنه يثور على العصر بمعطياته الجديدة"([5]) وعليه أن يكـــون قـــادراً على استحضار وعي إنساني مؤثر في ممارسته الإبداعية، كي "يستطيع الغوص في ينبوع الإنسانية الكبير ليستخرج منه عصارة الحياة"([6]).

وفي عصر طغت فيه قيم مادية وارتفع صوت العلم بالحقائق الدامغة التي أخـــذت تأكل من جرف القيم الروحية التي لوّن الإنسان عوالم تأمله وخياله بها، حـــتى صـــار من الصعب أن يصاب الإنسان المعاصر بالدهشة، فكل الغيبيات أمســـت محتمـــلة([7])، ما عاد أمام الشاعر المعاصر إلا التمسك بعوالم تجربته

([1]) *الطاهر، من يفرك الصدأ، ص212.*

([2]) *السياب، ملحق الجمهورية الأسبوعي، العدد 2، 9 آب 1958.*

([3]) *الملائكة، الآداب، العدد 9، ص8.*

([4]) *السياب، وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث، مجلة الآداب، بيروت، العدد 10، تشرين الأول 1956، ص22.*

([5]) *منير العكش، أسئلة الشعر، بيروت 1979، ص170.*

([6]) *الحلي، جريدة الجمهورية، 17 آب 1958.*

([7]) *العكش، ص175.*

الشـــعرية الـــتي غـــدت، طبقاً لرؤيته، المتنفس الوحيد الباقي للتعبير عن القيم الـــروحية في عصر تتآمر ظروفه على هذه القيم([1]). وحين لم يعر الآخرون اهـــتماماً إلى مـــا تفعله واقعية العصر ومنطقيته الصارمة من إزاحة لقيم ومثل إنســـانية حقة يقف الشاعر "يكافح ضد حالة الاغتراب المضروب حوله، محتجاً عـــلى لا شعرية العصر"([2]) ساعياً إلى إخبار من حوله "أن الإنسان في حاجة إلى قيم روحية تبتعد به عن مادية الحياة وأحداثها اليومية التافهة، والشاعر هو الـــرائد الـــذي يكشف للنفس الإنسانية آفاقاً روحية فسيحة تحوم فيها تلك النفس وتنسى واقعها وأشجانها"([3]).

غـــادر الشـــاعر الجديد طرائق التعبير المباشر عما يحاصره من مضامين واقعـــه وأحداثه، مدركاً أن مهمته التي ينبغي له أن يؤديها في شعره قد تغيرت فـــي هذا العصر عما كانت لدى الشعراء قبله. يقول السياب: "الأدب كما أفهمه أعمـــق وأخلد من أن يكون شعارات سياسية مؤقتة أو مقالات صحفية ومواعظ حزبية"([4]). وتخاطب نازك الملائكة الشاعر العربي الناشئ قائلة: "إن رسالتك لا تشـــبه رسالة الواعظ إطلاقاً"([5]). ويطالب البياتي بإخلاص الشاعر لفنه وألا يفرط من أجل دعوة سياسية، لخصوصية مكانة الشاعر واختلافه السياسي مثلاً، إذ "إن الفرق بين السياسي والشاعر هو أن الشاعر لا يصنع النظريات بل يلتقط الـــبذور الجديدة التي تولد بشكل جنيني في أحشاء المجتمع، فالفنان لا يعيش في الحاضـــر بـــل فـــي المستقبل([6])" أما علي الحلي فيرى أن الشعر "ليس عملاً إعلامياً أو دعائياً، ولا يمكن أن يكون كذلك، إلا إذا فقد خصائصه أو تخلى عن سماته ومقوماته"([7]).

ولعلـــنا نجـــد في أقوالهم صدى لأفكار قالها بعض الشعراء الغربيين، مثل كيـــتس الـــذي قـــال: "إننا نمقت الشعر ذا الهدف البيّن، لأننا نحس بغريزتنا أن وظيفـــة الشـــعر الحقيقيـــة ليســـت الوعظ"([8])، واليوت الذي رأى "أن الشاعر

([1]) ينظر: السياب، الآداب، العدد الرابع، نيسان 1956، ص74.

([2])المصدر نفسه.

([3]) طاقة، في جنة عبقر، مجلة الثقافة، العدد 703، القاهرة، ص11.

([4]) السّـيّاب، ملحق جريدة الجمهورية، 9آب 1958.

([5]) الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص35.

([6]) البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص72.

([7]) علي الحلي، بين الإعلام والدبلوماسية، ص40.

([8]) درو، ص34.

والمفكر والسياسي والفنان والفيلسوف- مع علاقتهم جميعاً علاقة تكاملية بالعصر الذي أنجبهم- يعبرون عن تلك العلاقة بطرق مختلفة"([1]).

كان اهتمام الشاعر العراقي بكيان تجربته، يصوغها على وفق ما يراه لها من خصوصية، عاملاً مؤثراً في قناعته أن التجربة الشعرية المعاصرة إنما تحتكم إلى الواقع لتؤكد حقيقتها، من دون أن تتلاشى ذاتية مبدعها في زحمة ما ينداح إليها من تجارب العالم الخارجي ومضامينه. ويحرص صاحبها الشاعر على أن يظل متوازناً في الرؤية التي تتحرك فيها تجربته فلا يفقد صوته الخاص من أجل ما يرد إليه من الخارج مثلما لا يتغرب عن هذا العالم في مجاهل ذاته. ويبدو أن طغيان أي جانب منهما يؤدي بها إلى الإسراع في الاتجاه نحو الجانب الآخر. وهذا ما يمكن الوقوف عنده في منطلقات الشعراء العراقيين المعاصرين التي بدت في مراحل لاحقة من مسيرتها مستجيبة لدعاوى التنبه على الجانب الفني في العمل الشعري بعد وقوف طويل عند أعتاب المضمون الاجتماعي والسياسي والدعوة إليهما. وأبرزت هذه الحالة اقتراب الشعراء من فكرة (الفن للفن) ومناقشتها ومن خلال ما قدموه من آراء في هذا الاتجاه يمكن تحديد ثلاثة مواقف عكست نوعية التصور الذي تبناه أولئك الشعراء ومالوا إليه:

يتمثل الموقف الأول في رؤية كل من نازك الملائكة وبلند الحيدري التي بدت وكأنها منقطعة إلى القول بفكرة (الفن للفن).

ترى نازك أن الموضوع أتفه مقومات الشعر "لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء دار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب في شارع ضيق"([2]). وتخرج من ذلك إلى أن المهم في العمل الشعري هو أسلوب الشاعر الفني في معالجة الموضوع([3]). ومن هذه الرؤية تعكس نازك موقفاً يعلي من شأن فنية الشعر ويضعها في المقام الأول. وكانت نازك حريصة على

([1]) ماثيسن، ص247.

([2]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص202. ولعلنا نلمس في قولها بعضاً من آثار الموقف النقدي الذي قال به بعض النقاد العرب القدامى في وقوفهم إلى جانب اللفظ وعد المعاني مطروحة في الطرقات، طبقاً لرأي الجاحظ.

([3]) يميز الدكتور عبد الرضا علي (ص136) بين موقفين لنازك من المضمون أولهما وهي تنظر إلى الشعر الحر، حيث رأت الموضوع أتفه عناصر القصيدة من وجهة نظر الفن والموقف الآخر وهي تنقد قصائد الشطرين، حيث رأت في الموضوع قيمة حديثة أبرزتها تحولات العصر.

موقفهـــا هذا، مستجيبة لخصوصية تجربتها التي احتوت رؤيتها للعالم الخارجي فكـــانت تضع تأملاتها الذاتية فوق الاعتبارات الأخرى حتى ماكان منها معالجة لهـــمّ اجتماعي، لم يكن يشغلها مضمونه العام بقدر ما تفصح عن ذاتية نظرتها إليه([1]).

ويترســـخ هـــذا الموقـــف عند بلند الحيدري الذي يصرخ بأن الفن "طاقة شخصـــية مـــا دام داخل تلك الحدود الشخصية. أما إذا حاول الخروج منها فإنه يفقـــد صـــفته كفن"([2]). وهذا يعني أن الفن طبقاً لرؤيته قيمة فنية بذاتها وليس وســـيلة لغاية خارج إطارها الفني، "فإن توخي الفائدة في الفن يخرج الإنتاج من فنيته ليحيله إعلاناً أو دعاية"([3]).

ويمكن أن تتلمس سمات الموقف الثاني لدى السياب الذي انتهى عند القول بفكـــرة (الفن للفن) بعد أن كان ممن يرون أن للشعر غايات أهم من شكله الفني وقيمته الجمالية وانغلاقه على ذاتية مبدعه والترنم بها([4]).

ويـــبدو أن أفكـــار السياب شهدت تدرجاً مرحلياً باتجاه المناداة بهذه الفكرة وتـــرديدها، مبتدئة بتأكيده دور الأدب في مجتمعه من دون تفريط بقيمته الفنية: "أنـــا من المؤمنين بأن على الفنان ديناً يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيـــش فيه. ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان.. وبخاصة الشاعر -عبداً لهذه الـــنظرية"([5]). ويشـــير فـــي وقت آخر إلى تميز الشاعر الذي ينتقل من كونه (شـــاعر فـــن) إلى (شـــاعر مجتمع) وقدرته العالية على الخلق([6]). وقال في مرحـــلة لاحقة بضرورة أن يكون الأدب ارتفاعاً خصباً في رسم صورة الواقع وليـــس انعكاســـاً له: "إننا نعيش في عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب، وإذا كان الشـــعر انعكاســـاً من الحياة فلابد له أن يكون قاتماً مرعباً"([7]). وتتحرك رؤية

([1]) حـــاول أحد الدارسين أن يبرر موقف نازك هذا من خلال تأكيد جانبين: أولهما انتماءها الاجـــتماعي لكونهـــا مـــن عائلة ميسورة الحال فهي لم تعان العوز والاضطهاد والقلق المـــادي. أما الجانب الآخر فهو طبيعة شخصيتها وحبها للعزلة وقلقها النفسي الخاص. (ينظر: جليل كمال الدين، الشعر العربي المعاصر وروح العصر، ص128).

([2]) داود سلوم، تطور الفكرة والأسلوب، من رسالة الشاعر إلى المؤلف، ص78.

([3]) الحيدري، الآداب، العدد 7، ص21.

([4]) ينظر: السياب، أساطير، ص8.

([5]) المصدر نفسه.

([6]) ينظر: ألفريد سمعان، في طريق الحياة، بغداد 1952، المقدمة بقلم السياب، ص3.

([7]) السياب، مجلة شعر، العدد الثالث، ص113.

السياب نحو الابتعاد عن الدعوة إلى اجتماعية الأدب في وقت لاحق ليشير إلى أن الشــعر يكــتب للنخــبة وليــس للجميع "يجب أن نكتب أشياء فوق مستوى الجمهــور، فهــو متخــلف حضارياً، وإذا أردنا مماشاته فعلينا أن نتخلف ثقافياً وحضارياً. أن نتنازل عن العمق وعن الفن"([1]).

ويبدي في مرحلة تالية تفهماً لفكرة (الفن للفن) ودوافعها ويعدها رداً مناسباً لطغيان دعوة (الفن للمجتمع)([2]). وتنتهي حالة التدرج في الرؤية بالسياب إلى الاصــطفاف مــع دعاة (الفن للفن) ومشاركتهم قناعتهم بها ليعلن أن موضوع الأثر الأدبي ليس مهماً "وإنما تفاصيل إخراج ذلك الأثر هي المهمة" ويرى "أن هذه النظرة هي في الحق النظرة الأصيلة لنظرية الفن للفن"([3]).

ومــع مــا انتهى إليه السياب من موقف نرى أن قناعته لم تستقر كلياً بل ظــلت عرضــة للــتغير والانتقال وهي محصلة أساس لحالة اضطراب الرؤية وتقلــبها الــتي كــان السياب يعانيها([4]). ويحتوي الموقف الثالث أفكار معظم الشــعراء العراقيين بالمواءمة بين المضمون والشكل لكونهما طرفي كيان واحد يــتحقق وجوده المؤثر في خلال إغناء أحدهما الآخر. ومن هؤلاء الشعراء عبد الوهــاب الــبياتي الذي حمّل الشعر مهام اجتماعية يؤديها في هذا العصر: "إننا نكــتب الشــعر لبســطاء الناس، أولئك الذين يصنعون الثقافة والتأريخ والخبز والــنور"([5])، ولكنه لا يرفض أن يتجه الشعر إلى غاية ذاتية: "فإلى جانب هذا الشعر الملتزم الذي هو قريب الصلة بالمجتمع هناك الشعر العاطفي... إنه شعر القلب والوجدان، وأظن أن هذا الشعر له أهميته الإنسانية"([6]).

ويــرفض شــاذل أن يؤدي الشعر مهماته مباشرة: "فإنه لن يكون حينذاك شــعراً ولن يحق لنا أن نعتبره فناً جميلاً، ولعل الصحف السياسية والاجتماعية

([1]) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص80. ويؤكد السياب فيها أن الشعر "ليس مقصوداً به أن يكــون لــلجميع ولا أن يكون أداة سياسية". وقد وردت هذه الأفكار في رسالته إلى يوســف الخــال مؤسس مجلة (شعر) وهو ما يفصح عن توجه جديد للسياب تبنى فيه بعض أفكار المجموعة التي أصدرت هذه المجلة.

([2]) ينظر: السياب، الالتزام واللا التزام، ص244.

([3]) المصدر نفسه.

([4]) ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص410.

([5]) النقدي، المقدمة بقلم البياتي، ص40.

([6]) البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص72.

تســتطيع أن تقوم بأداء هذا الواجب خيراً منه"([1]). فالشعر طبقاً لما يراه شاذل عمــل فــني أصــيل لا ينــبغي أن يفرط بفنيته "مقابل حشو النتاج الأدبي بنقل فوتغرافي يتملق الجماهير ويستدر عطفها"([2]). وينتهي شاذل عند القول بترابط الغايــة الفنية والمضمون الذي يعبر عن فكر شاعره وموقفه، فعنده "أن الفروق ضئيلة تافهة بين قولنا: إن الفن للفن، وقولنا: إن الفن للحياة، باعتبار أن الفن لن يكون فناً عظيماً خالداً إلا إذا كان صورة خالقة للحياة. ولاشك في أنه في الوقت نفسه سيثير المتعة الفنية الخالصة"([3]).

ويرى حسين مردان أن من المستحيل "أن يتخلى الفنان عن روحه من أجل الوجــود العــام"([4]) وهــذه الروح الخاصة بالفنان يراها شاخصة بفنية الشعر ولذلــك يؤكد قيمة هذا الجانب في عمل الشاعر: "لا يمكنني أن أتغاضى مطلقاً عــن قيمــة الإطار الفني للقصيدة فإن هذا الإهمال للشكل قد يجر إلى الإسفاف والهبوط، وعندئذ لا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين القصيدة والمقال"([5]).

ويــنص عــلي الحــلي على الغاية الفنية في الشعر، موازناً بينها وقيمته المضــمونية: "إن الشــعر الثوري الأصيل المعبر عن نزوع الجماهير الكادحة صــوب الحيــاة الإنسانية لا ينفصل مطلقاً عن الروح الفنية الأصيلة ولا يتجزأ عنها، وسيبقى لصيقاً بها"([6]).

ويؤكد محمد جميل شلش الرأي نفسه، لأن الإبداع عنده "بحث عن الجمال، وأن القصــائد السياسية في الأصل إنما هي تطلعات لمجتمع أفضل وحياة أجمل فــي جميع النواحي. ومن هنا يتضح وجود العلاقة بين الجانبين وإمكان التعبير عن القضايا السياسية والنضالية تعبيراً فنياً متفجراً تستوعبه القصيدة الحرة، إذا توفرت لها عناصر الفن"([7]).



([1]) طاقة، الأعمال الكاملة، ص20.

([2]) طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص54.

([3]) طاقة، في جنة عبقر، ص10.

([4]) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص157.

([5]) مردان، مقالات في النقد الأدبي، ص60.

([6]) الحلي، جريدة الثورة، 9 أيلول 1960.

([7]) شلش، القصيدة والحب والحرية، ص49.

الفصل الثالث :

الشاعر- الناقد ... وعي التجديد

تـثير حـركات الـتجديد في الآداب والفنون- وهي تواصل اندفاعها في إحداث وعي التغيير وتقديم أمثلته- أسئلة كثيرة تتعلق بالدوافع التي تكمن وراء الـنقلات الكـبيرة فـي هذه المجالات الإنسانية، لاسيما حين تحدث انقلاباً في الرؤية والهدف ووسائل التعبير، لتنقل واقع الإبداع من حالة التقليد إلى مستوى من التطور والتجديد.

ويبدو القول: إن الحياة في حركتها وتطورها تدعو إلى ذلك، إجابة عامة، تـنظر إلى قضـية الإبداع نظرتها إلى أي جانب من جوانب الحياة، لتلغي دور الفـنان المؤثر وقابلياته الإبداعية([1]). إذ إن هناك نمطين من الأدباء والفنانين: نمـط يغـذي تجربته من خلال استحضار مواقف سطحية، غالباً ما تسقط في شـراك التقـليد لصور الإبداع الذي حفل به الماضي، أو لصوره في الحاضر، ولكن من بيئة أخرى، لتبقى في الأحوال كلها غير متصلة بواقع مبدعها وبيئته.

أمـا الـنمط الآخر فهو الفنان الأصيل "الذي يتمتع بقدر غير اعتيادي من الـرهافة والتوتر والحساسية والقدرات"([2])، فضلاً عن إخلاصه لقضية الإبداع ومعايشـته لها هاجساً ومعاناة موصولة برغبته في استيعاب عصره واستشراف مسـتقبل الإبـداع. وهـذا الـنمط هو القادر على إحداث النقلة المبتغاة وتأكيد حضـوره فيها. وعلى قدر إدراكه قوانين الحياة المتطورة وإيمانه بحيوية الفعل الإنسـاني تكون صلته بعصره دافعاً له كي يذهب ببصره إلى آفاق رؤية جديدة يثريها بوعيه وتجربته من منطلق إنساني خلاّق.

إن وعـي التجديد لا يتعلق بهذا الجانب أو ذاك من جوانب الحياة والعصر بـل هـو موقف إنساني يتواصل صاحبه من خلاله مع حركة الأشياء وتجدّدها المستمر ويتوسل إليه بقدرات معرفية وتأمل خصب لا يتوافر عليهما إلا المبدع الأصـيل. ومـن هنا يستمد وجود الفنان المبدع ضرورته لعصره، فهو وحده القادر على خرق المألوف واستنبات الجديد في أرضه.

([1]) ينظر، علوان، ص91.
([2]) المصدر نفسه.

(1)

انشغل شعراء الشطرين بأفكار التجديد، حتى بدا كل منهم وكأنه يسعى إلى أن يكـون داعيـته، مـن منطلق ورؤية خاصين به. وكانوا يستجيبون في ذلك لواقـع أخذت أسباب التغيير والحركة فيه تزعزع بعضاً مما استقر في النفوس والأذهـان، منطـلقين مـن وعي لطبيعة عصرهم القلق ومتغيراته الكثيرة فهو "عصـر مدنية راقية وعلم واسع وآثار باهرة وبدائع زاهرة ومخترعات عجيبة ومكتشـفات غريـبة، كمـا أنه عصر نفوس محررة وأفكار مطلقة"([1]). وإذ يـنظرون إلى صورة المجتمع العربي هو يلج أفناء هذا العصر يرونه: "عصر اليقظـة فـي الفكر والشعور، تفنن الخيال العربي فيه في التعبير عن هواجس الـنفوس الطامحة إلى مجاراة الأمم الناهضة، الراغبة في التخلص من عوامل الضعف والانحلال"([2]).

ويحـدد الشـرقي لهذه النهضة آفاقها أو (صيحاتها) كما سماها وهي عنده جملة أحداث حققت انتقالات مهمة في الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي للعرب في العصر الحديث([3]).

ويتمـتع هـؤلاء الشـعراء بشيء من الموضوعية حين ينظرون إلى هذا الجديـد فـي الحياة الحديثة بوصفه استجابة حتمية لقانون أساس في الوجود هو قـانون الـتطور والحركة. وهو ما توقف الزهاوي عنده "فكل تطور فيه جديد بالنسبة إلى ما تقدمه وقديم بالنسبة إلى ما تأخر عنه، وأنا لا أسمي جديداً إلا ما كـان على آخر طراز من التطور"([4]). ويشير الرصافي إلى أن الأمم خاضعة فـي تطورها للقانون الذي يحكم الإنسان الفرد في نشوئه، وأن أدب الأمم تابع لهـا فـي ذلك "فأدب الأمة العربية مثلها خاضع لقانون النشوء والارتقاء، فكلما ارتقت ارتقى معها"([5]). أما الزهاوي فيطبق هذا القانون على الشعر، فهو "تابع

([1]) الرصافي، جريدة الحرية، العدد 1-2، ص13.

([2])الشبيبي، الديوان، ص ج.

([3]) وهـي عنده: أعمال محمد علي باشا، والحرب العالمية الأولى، وفتح قناة السويس فهي "الـنوافذ الكـبيرة التي أطل بها العالم العربي على العالم الجديد"، مجلة الحرية، فتاوى الحرية، العالم العربي في الربع الأول من القرن العشرين، العدد 1، تموز 1925، ص 388.

([4]) الزهاوي، الإصابة، ص36.

([5]) الرصافي، مجلة الناقد، ص60.

لسنة الارتقاء فقد كان في أوله على ما أظن ألفاظاً متقطعة وتأوهات بسيطة، همـا أشـبه بأنين المتألم. ثم تركب مع الزمان، وارتقى مع ترقي القوم، وتنوع حـتى بـلغ درجته المناسبة لرقي الأمم"([1]). ويردد الوائلي هذه القناعة، ناظراً إلى الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية يحدث فيها التطور مثل بقية الظواهر، فعنده أن نـزعات الـتجديد فـي الأدب "تسـير في طريقها كما تسير بقية الظواهر الاجـتماعية بمعـنى أنها تنشأ نشأة تلقائية وتخضع لقوانين المجتمع التي تكيّف الظواهر وتدفعها، إما إلى طريق البقاء، وأما إلى الزوال"([2]).

ويجـد البصـير في صلة الأدب بالحياة مصدر تجدده الدائم "مادام الأدب صـورة صـادقة مـن الحياة والطبيعة فإنه موضع ابتكار لا حد له"([3]) وهي الفكـرة ذاتهـا الـتي انطلق منها الجواهري في إيمانه بالتجديد الذي يضعه في إطـار شامل لتطور مجالات الإبداع التي لا يجعلها رهناً بتطور وعي مبدعيها بل تطور المجتمع في جوانبه المختلفة: "أنا من المؤمنين بضرورة تطور الفن. وسـيتطور عـندما يتطور الرسام والنحات، وعندما يتطور ابن الشارع"([4]). ويشـير الوائـلي إلى الأدب العربي فيرى أن طاقة التطور فيه "قوية فعّالة، لا تضعف حتى تقوى وتشتد"([5]). وكان هذا مدعاة لأن يظل سالكاً طريق التطور فـي عصـوره كـلها، بسـبب أن حـركة النهوض والتجديد فيه "لم تكن وليد المصادفات بل كانت وليد حركات قوية وملكات أصيلة وبيئات مهيئة"([6]).

ويجـد الشـرقي فـي حـال المجددين من أمثاله في بيئته (النجف) ذات الخصوصـية الديـنية([7]) تعـبيراً عن معاناة المجددين في كل بيئة ركنت إلى القديـم: "توجـد في النجف طائفة من المتجددة قد تمردت أرواحهم على التقاليد الـبائدة وتعـاطوا وجوه الإصلاح فهدموا شيئاً وبنوا شيئاً ورموا أشياء. ولكنهم

([1]) بطـي، حديـث الزهاوي، ص23. ويلاحظ أن أفكار الزهاوي وقبله الرصافي في هذه المسألة ترديد لبعض أفكار داروين عن النشوء والارتقاء التي شاعت بين الناس في تلك المرحـلة بعـد أن تـرجمت نظريـته إلى العربية. ينظر: حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي، القاهرة 1966، ص 370 وما بعدها.

([2]) الوائلي، مجلة المناهل، ص8.

([3]) البصير، خطرات، ص177.

([4]) ماجد السامرائي، مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص158.

([5]) الوائلي، مجلة المناهل، ص9.

([6]) الوائلي، الشعر السياسي العراقي، ص108.

([7]) الشرقي، الأحلام، ص38.

ممتحـــنون بحالـــة اجـــتماعية ثقيلة فلا يجدون نوعاً من التنشيط ولا طرفاً من الإقبال على بضاعتهم"([1]).

وترتكـــز دعوتهم إلى التجديد على مقومات واضحة لديهم فهم لا يضعونه فـــي مدى زمني مطلق فليس "كل ما قيل في الأزمنة الغابرة قديماً وكل ما قيل فـــي هـــذا العصـــر جديـــداً فـــإن فيما قيل في تلك الأزمنة ماهو جديد في كل عصـــر"([2]). فضلاً عن القناعة بأن الجديد الذي يبرزه العصر امتداد للقديم في جوانـــب كثيرة منه([3]). ولذلك يكون مقياس النظر إلى الجديد فيهما مستمداً من نزعة كل منهما ورؤيته وليس من زمانه([4]). وهذا يعني أن من سمات الجديد أن "يصـــور لنا صور الحياة المحيطة به تصويراً موصلاً إلى الغاية التي ينزع إليهـــا.. أي أنـــه لا يأتيك بصورة طبق الأصل من أدب عفته الأيام ومن حياة غيّـــرها الزمان كما يفعل المقلدون"([5]). وينبغي للجديد أن يحمل سمات مبدعه "فمـــن ظهـــر في أسلوبه أثر محسوس من شخصيته الأدبية بحيث يمتاز به من غيـــره مـــن الأساليب جاز أن نقول عنه بأنه مجدد في أسلوبه غير مقلد"([6]). والجديد ينبذ المبالغة لأنها "تنافي الشعور الذي يطلبه العصر الحاضر"([7]). ولن يكون مبدع هذا الأدب مجدداً "إلا إذا فاز بسهم وافر من علم النفس وعلم الحياة وعلم الاجتماع"([8]). وإذ بدأ هؤلاء الشعراء تقليديين في الرؤية والتجربة، وتلك حالة لابد منها، لطبيعة المرحلة التي ظهروا فيها، أتيح لهم في المراحل اللاحقة أن يصـــقلوا تجـــاربهم وأن يتصلوا بالعصر وأسباب التطور في الحياة والأدب بحـــدود مـــا تهيأ لهم من مضامين استجاب لها وعيهم على نحو أو آخر، ليتجه شـــعرهم إلى مســـارات تناســـبهم، كان أبرز ما فيها، على صعيد النظرية التي قدموها رفضهم للتقليد وتجاوزهم له باتجاه التجديد وآفاقه:

ســـئمتُ كـــلَ قديـــمٍ   عرفـــته فـــي حيـــاتي

([1]) *الجواهري، الديوان، كلمة الشرقي، 1: 81.*

([2]) *الزهاوي، الإصابة، ص36.*

([3]) *المصدر نفسه.*

([4]) *يقول الزهاوي: إني لا أنظر إلى القديم والجديد من حيث الزمان بل أنظر إليهما من حيث النزعة "الإصابة"، ص36.*

([5]) *الرصافي، مجلة الناقد، ص60.*

([6]) *المصدر نفسه.*

([7]) *الزهاوي، الإصابة، ص22.*

([8]) *المصدر نفسه، ص6.*

إنْ كــان عــندكَ شــيءٌ مـــن الجديـــد فهـــاتِ[1]

ولا يكتفي الرصافي برفض التقليد في الأدب عامة والشعر خاصة بل يراه مسخاً لوجود الأمـة المعاصر([2]). وعلى قدر تجديد الشاعر تكون حريته، فالشاعر الحر لا يقلد.

وما كنت في شعري لغيري مقلداً ومـا أبعـد التقليد عن شاعر حر[3]

وتتجـلى صورة التجديد في الشعر لدى هؤلاء الشعراء بمقدار ما فيه من ابـتكار، وهـي السمة التي يبدو أنهم ارتضوها للشعر الذي يميلون إليه. فيرى الزهاوي أن شهرة الشاعر مرتبطة بمدى ابتكاره:

مـن يقـلد غيـره فهـو لا يشـتهرْ

حـبذا الشـاعر فـي شـعره يبـتكرْ[4]

ويرى الرصافي أن الشعر الحسن ما كان مبتكراً:

وأجـود الشعر ما يكسوه قائلهُ بوشي ذا العصرِ لا الخالي من العصرِ

لا يحسن الشعر إلا وهو مبتكرٌ وأي حسـن لشـعر غيـر مبتكرِ[5]

ويتأمل الشبيبي في شعر عصره بحثاً عن سر الابتكار الذي يهيم فيه:

أهيـم بسـر الابـتكار لأنـني وقـد طال عهدي لا أرى غير ناقلِ[6]

ويكرر الصافي النجفي لفظة (مبتكر) ويطلقها على ذاته وشاعريته:

كـل شـعري نـادر مبـتكر شـعر غيـري مـثل غيـري هذرُ

كيـف لا أعطـي لكم مبتكرا مـثل شـعري شخصـي المبتكرُ[7]

([1])الزهاوي، الإصابة، ص10.

([2]) الرصافي، مجلة الناقد، ص60.

([3])الزهاوي، لغة العرب، ص119.

([4])الزهاوي، الديوان، 1: 236.

ويـرفض الـزهاوي أشكال التقليد جميعاً، لأنه يرى أن التقليد "ذميم سواء كان تقليداً لشعراء العـرب الأقدمين أو لشعراء الغرب المحدثين" ويعده "تكراراً لشعور هو لغير صاحبه" مجلة لغة العرب، ص117-118.

([5]) الرصافي، الديوان، 1: 64.

([6]) الشبيبي، الديوان، ص63.

([7]) الصافي النجفي، أشعة ملونة، ص85.

ويهــتم البصير بسمة الابتكار، وهي عنده مستمدة من صلة الأدب بالحياة "مــا دام الأدب صـــورة صـــادقة من الحياة والطبيعة فإنه موضع ابتكار لا حد له"([1]).

وتبرز تجليات التجديد عند هؤلاء الشعراء في صورة مختلفة تبعاً للمرحلة الزمنية التي بيّن كل منهم أفكاره عن الجديد فيها، وما ظهر من آفاق تجديد حدد بعضهم موقفه منها.

ولعــل اهتمامهم بما أطلقوا عليه اسم (الشعر العصري) أبرز مظهر تجديد شغلوا به -لاسيما الزهاوي والرصافي- وأراد كل منهم من خلاله أن يقال عنه إنـــه قد تمثل جوانب عصره، ليضفي عليه لقب (الشاعر العصري)، الذي حدده الـــزهاوي بقولـــه: "هـــو من كان يقوله- يقصد الشعر- بدواع عصرية أكثرها اجـــتماعي كأن يشاهد ظلامة فيصورها في شعره، داعياً بذلك الأمة إلى إزالتها وعدم تكرار أمثالها.. أو يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبّحها بتصوير ما يلحقه من الأضـــرار بســـببها"([2]). ومـــع أن الزهاوي يحدده طبقاً لغايته الاجتماعية نجد ســـمات هذا الشعر عندهم تشمل مستويات متعددة يلتقي فيها المضموني بالفني، فـــإلى جانب السمة الاجتماعية التي طالبوا الشعر العصري أن يتمثلها أخرجوا الأغراض التقليدية منْ آفاقه وعابوا شعر المراحل التي سبقتهم لكونه "لا يصور لـــنا مـــن الحيـــاة إلا صـــوراً محددة من ألوان المدح والهجاء والنسيب ونحو ذلـــك"([3]) وجعـــلوا تمـــثله لروح العصر وتجاوبه مع الشعور الذي انبعث فيه أســـاس تجـــدده "والجديد من الشعر هوما كان مشبعاً بالشعور العصري، وكان لذلـــك الشعور تأثيره في شعور الآخرين يهيجه فيهم كأنه الكهرباء"([4]). ومن منطلق ما يشهده العصر من تطور في العلوم والمعارف والاختراعات نادوا بأن يكـــون الشـــعر العصـــري" منطبقاً من جميع الوجوه على ما تقتضيه روح هذا

([1]) البصير، خطرات، ص177.

([2]) بطي، سحر الشعر، ص71.

([3]) الرصافي، حديث الرصافي، مجلة الحرية، ص12.

ويشـــير البصـــير إلى أن دواويـــن الشعراء العصريين احتوت أبواب الشعر القديم من مديح وهجـــاء ورثاء ونسيب إلا أن شيئاً من التجديد والإصلاح أدخل على هذه الأبواب تمثل فـــي الاعـــتدال استخدامها ونبذ المبالغة. وأضيفت أبواب جديدة صنفت بعض الدواوين على وفقها، فهناك (الكونيات) و(الفلسفيات) و (الاجتماعيات) و (التأريخيات) وسواها.

ينظر: البصير، جولة في الشعر، مجلة دار المعلمين، ص34 وما بعدها.

([4])الزهاوي، لغة العرب، ص117.

العصـــر"([1]) مـــن تمـــثل لقيم الحضارة الجديدة ومظاهرها، ونظم الشعر في علومها ومستجدات معارفها، حتى بدت هذه الموضوعات لدى بعضهم -لاسيما الـــزهاوي والرصــــافي- دليـــل عصرية الشاعر وسمة تميزه من الشاعر غير العصـــري. وهو ما أدى بالشعر طبقاً لرؤيتهم إلى أن ينحرف من خصوصيته بوصـــفه تعـــبيراً عـــن مدركـــات النفس ومشاعرها ليصبح نظماً لحقائق العلم ومدركات العقل يقول الزهاوي: "وأحسن الشعر في نظري ما استند إلى الحقائق أكـــثر مـــن العواطف والخيال البعيدين عنها، فكانت حصة العقل فيه أكثر من حصـــتهما"([2])، وتـــبعاً لهذه الرؤية التي تقوم على أساس التعبير عن الحقائق وترســـم خطاها يفتقد الشعر قيمته الفنية لصالح المضمون الذي يعبر عنه، "أي أن الباعث عليه هو الحاجة النفعية لا الضرورة الجمالية"([3]).

ويـــبدو أن الشبيبي لم يكن ميالاً إلى هذا الاتجاه في نظم الشعر، فهو يقول عـــن الـــزهاوي والرصـــافي أن لهما أسلوباً خاصاً "ينظمان بموجبه الشعر في موضـــوعات العـــلوم الكونية وبعض المسائل الطبيعية أو الرياضية. تقرأ هذا الشـــعر فكـــأنك تقرأ فصلاً لكاتب كتبه في موضوعه، فهذا الشعر لا يفرق عن النـــثر فـــي شيء، ولست من يعجبه هذا المذهب مطلقاً. ولم أجد فيه ميزة من ميزات الشعر"([4]).

ومـــن مظاهـــر الـــتجديد وآفاقه لدى شعراء الشطرين موقفهم من الشعر الغربي فهم لم يطلعوا على بعض معارف الغرب وعلومه، بما غيّر نظرهم إلى واقعهـــم ومجـــتمعهم ورغـــبهم في التجديد، فمالوا إليه حسب، بل أتيح لبعضهم الاطلاع على بعض آفاق الأدب الغربي ومجالاته، وأن يتأملوا في طبيعة الشعر الغـــربي ومســـاراته وخصوصيته التعبيرية([5]). وإذا كانت نظرتهم إلى علوم

([1]) الرصافي، مجلة الحرية، ص13.

([2]) الزهاوي، اللباب، ص أ.

([3]) العوادي، ص153.

([4]) بدوي طبانة، معروف الرصافي، تصدير الكتاب بقلم الشبيبي، القاهرة 1947، ص14.

([5]) أشـــار معظمهم إلى أنه قرأ بعض الشعر الغربي مترجماً، مع إشاراتهم إلى صعوبة نقل الشعر من لغة إلى أخرى، لأن الشعر -طبقاً لرأي الرصافي- "قد يشير إلى المعنى من طـــرف خفـــي إشـــارة يصعب نقلها" (مجلة الحرية، حديث الرصافي، ص17) ويؤكد الزهاوي ذلك بقوله: "لم تر أن الشعر العربي إذا ترجمته إلى الأفرنجية كيف يضيع ماله مـــن الرونق والرواء. وأن الشعر الأفرنجي إذا نقلته إلى العربية كيف يكون غثاً بارداً" (سحر الشعر، ص51).

العصر واكتشافاته دافعهم إلى البحث عن التجديد وتبني وعيه في المعارف والفكر والممارسة الأدبية فإن ذلك لم يلغ التمييز لديهم بين قدرة الاستجابة للتجربة الإنسانية في العلم والمعرفة واستيعاب شروطها وتعذر ذلك في التجربة الإبداعية– لاسيما في الشعر– لخصوصيتها وتباين الأمم فيها، مع أنهم عدّوا الشعر الغربي متطوراً أكثر من الشعر العربي([1]) وتطوره متأت –طبقاً لرؤية الزهاوي– من كونه "ممثلاً للحقائق في الطبيعتين الخرساء والناطقة"([2])، في حين عدّه الرصافي متطوراً لأن شعراءهم الفحول "لم يتبعوا خطة التقليد بل مازالوا إلى عهدنا يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول في عالم الحقيقة وتغوص في بحار المجاز تنتقي درر المعاني وتنظمها في أسلاك البيان"([3])، وحين يقارنون بين هذا الشعر والشعر العربي يجدون أن منطلق كل منهما مباين للآخر "كان الشعر قد بدأ في الغرب بالخرافة فترقى إلى الخيال المألوف فالحقيقة، وأما عند العرب.. فإن الغالب على الشعر في الجاهلية هو الحقيقة والبساطة ثم أكثر فيه الخيال فالخرافة وشاعت أخيراً الصنائع وهي التي قضت عليه إلى أن تعلم نفر من شعراء العصر أن ينحوا به إلى الحقيقة"([4]). وينظر الشرقي إلى الفرق بين الشعر من خلال المنطلقات التي يراها تتحكم بالوعي فالشرق "يتغذى بالروح والفؤاد والغرب يتغذى بلفائف الدماغ"([5]). وإذا كان رأي الشرقي يقترب من واقع الحال الذي فرضته مكانة الغرب المتطور بعلومه ومعارفه وحال الشرق الذي لا تزال القيم الروحية والتقاليد تفرض منطقها عليه، فإن موازنة الزهاوي بين الشعرين لا تتقيد بتصور يقيني أقامه صاحبها على استقراء مراحل تطور الشعر بين الشرق والغرب وما انتابه في كل مرحلة من تطور وانتقال نوعي. إن الزهاوي الذي بحث في أصل الشعر([6])، واهتم بالشعور ومدى استحضار الشاعر له، يضع الشعر في منطلقات ليست هي الشعر كله بل بعض ما يظهر عن إيحاءات تعبيرية يستعين الشاعر بها لإبراز مضمونه فالخرافة والخيال والحقيقة، ليست مراحل للشعر يمكن تقسيم مساره على وفقها بل هي مجالات رؤية يتحرك فيها المضمون ويغتني بها. ولعل

([1]) *ينظر: الزهاوي، الإصابة، ص35، والرصافي، سحر الشعر، ص122.*

([2]) *الزهاوي، الإصابة، ص35.*

([3]) *بطي، حديث الرصافي، ص122.*

([4]) *بطي، حديث الزهاوي، ص59.*

([5]) *الشرقي، مجلة الحرية، ص385.*

([6]) *تنظر: الصفحة 81 من هذا البحث.*

الــزهاوي كان يفكر بشعره وشعر بعضِ معاصريه حين جعل الحقيقة آخر ما توقف عنده الشعر العربي، وإلا فإن كثيراً مما كان يكتبه شعراء عرب آخرون كان يغتني بالخيال والصورة ويتجه نحو التعبير المفعم بالمشاعر الذاتية والرؤى التي لا يصدق فيها وصف الحقيقة مثلما أوردها الزهاوي. وذلك ما يفصح عنه قســم مــن شعر المهجر وأبولو. ويعترف هؤلاء الشعراء بتأثير بعض جوانب الشــعر الغــربي فــي الشــعر العربي فيعد الزهاوي نزعة التجديد التي تمثلت الشعور في القصيدة قد "جاءت من الغرب تحمل في أردانها كل ما يمس النفس ويهيــج فيهــا الإحساس أو يصور الطبيعة"([1]) ويجد في نهضة الشعر العربي وتطــوره أوائل القرن العشرين بعضاً من أوجه التقائه الشعر الغربي، ويحاول أن يدعــم رأيه هذا بحالة تأريخية فيقول: "وبسبب هذا التطور هو التقاحه بأدب الغــرب، كما التقح في عهد العباسيين بأدب الإغريق"([2]). وإذا كان الزهاوي مصــيباً بعــض الشــيء فــي الجزء الأول من كلامه فإن ادعاؤه بتأثر الشعر العباسي بأدب الإغريق يجانب الحقيقة التأريخية، إذ ليس هناك من تأثير حقيقي إلا ما قيل في شعر أبي تمام وتأثره ببعض كلام المناطقة من غير العرب، وما قيــل عــن المتنبي واحتمال اطلاعه على بعض أقوال أرسطو التي جاءت في شــعره([3]). ولــو أشار الزهاوي إلى تأثير النقد العربي في عصور ازدهاره، عــلى نحــو ما، بالفكر والمنطق الإغريقي لربما كان مصيباً. ويشارك البصير الــزهاوي رأيه في طبيعة التأثير الذي تركه الأدب الغربي في النهضة الأدبية الحديــثة "فإذا كان أدبنا قد نهض في هذا العصر نهضة لا نظير لها في تأريخه فذلــك لأن فريقاً من أدبائنا وقفوا على طائفة من الآداب الغربية وقوفاً لا بأس به"([4]).

ولــم يقف تقديرهم للشعر الغربي وفنونه حائلاً أمام فهمهم لأهمية الحفاظ عــلى خصوصية الشعر العربي في أسلوبه وطرائقه، وعدوا الميل إلى أساليب الشــعر الغــربي وأتباعها من التقليد لا يختلف عن تقليد القديم وأتباعه، "التقليد ذميم سواء كان تقليداً لشعراء العرب الأقدمين أو لشعراء العرب المحدثين"([5]). وكــان الزهاوي يبرر رفضه لتقليد الشعر الغربي من خلال يقينه بتباين الشعور

([1]) *الزهاوي، الإصابة، ص36.*
([2]) *المصدر نفسه، ص44.*
([3]) *ينظر: خطرات، ص21 وما بعدها.*
([4]) *البصير، خطرات، ص173.*
([5]) *الزهاوي، لغة العرب، الجزء الثاني، شباط 1928، ص117.*

العربي عن الشعور الغربي "فإن لكل أمة شعوراً لا يتفق في الغالب وشعور أمة أخـــرى، قد فرقت بينهما سنة الوراثة في أجيال بعد أجيال"([1])، أما الرصافي فيـــرفض التقـــليد من تصور لا يشير إلى اختلاف الشعور وحده بل إلى أشياء كـــثيرة أخـــرى، فعنده إن أدب كل أمة تعبير عن "حالتها الروحية المتكونة من العقل والفطنة والشعور والعاطفة والأخلاق والعادات والدين والخرافات والبيئة والتأريخ. وهذه كلها أمور تختلف اختلافاً كلياً بين الأمم"([2]).

ويمـــثل موقف هؤلاء الشعراء من الشعر الحر جانباً من أفق الرؤية الذي تعاملوا من خلاله مع مظاهر التجديد.

ظهـــرت حركة الشعر الحر بعد وفاة الزهاوي والرصافي غير أن ذلك لا يمنع أن نتأمل الموقف الذي نفترض أن كلاً منهما كان سيقفه من هذه الحركة. إن الوقـــائع المستخلصـــة من سياق أفكارهما تقودنا إلى ما يأتي: كان الزهاوي يهيم بالتجديد ويندفع إلى ضجته أياً كان مصدرها، وكان يؤمن بتطور مستقبلي للشـــعر العربي ويقول عن التجديد في شعر مرحلته: "ولا تحسبن الشعر سوف يـــبقى عـــلى تطوره الأخير هذا ولا يتطور إلى أحدث منه، فهذا الجمود ينـالف ســـنة الارتقـــاء، بـــل الشعر تابع في تطوره تطور الشعوب. ولما كان تطور الشـــعوب مســـتمراً فـــتطور الشعر مستمر. وسوف يأتي جيل يستخف بضيق الشعور في جيلنا هذا لسعة شعورهم"([3]).

ومـــن خـــلال هـــذا التصور لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أنهما سيقفان مؤيدين لحركة الشعر الحر مدافعين عنها، لو أن نظراتهما إلى التجديد حافظت على مسارها. ومهما يكن فلعل موقفهما سيكون أفضل من المواقف المترددة أو الرافضة للشعر الحر التي عبرت عنها آراء الشعراء الآخرين ممن نظموا شعر الشطرين.

نظـــر الشـــبيبي إلى الـــتجربة الشـــعرية الجديدة أول الأمر بعين القناعة بضـــرورة الـــتجديد الـــذي لا يرى فيه خطراً على اتجاه الشعر الموروث: "لا أخشـــى على مستقبل الشعر ولا أرى في ثورة الشعراء الشباب خطراً عليه، إذ ليســـت هـــناك ثـــورة عـــلى أساليب الشعر الأصيلة. وإن كان قد ظهر شعراء مجـــددون تـــناول تجديدهـــم المعـــاني الشـــعرية فاستلهموا شعرهم واستوحوا

([1]) الزهاوي، لغة العرب، ص117.

([2]) الرصافي، مجلة الناقد، ص60.

([3]) الزهاوي، الإصابة، ص45.

مـــنظوماتهم من شؤون الحياة العامة في هذه البلاد، ومن شعورهم الصادق بما يشـــعرون بـــه"([1]). وكـــان يدعم موقفه هذا برعاية طيبة يسبغها على هؤلاء الشـــعراء الشـــباب. يقـــول البياتي: "الشاعر محمد رضا الشبيبي احتضننا وكنا نـــزوره في البيت ونتردد عليه وكنا نقرأ عليه بعض قصائدنا ونهدي إليه كتبنا الـــتي كـــانت قد صدرت في حينها، وكان يشجعنا تشجيعاً كبيراً"([2]). غير أن الشبيبي وبعد سنين لاحقة ترسخت فيها هذه التجربة وبرزت اتجاهات وأساليب قـــدم موقفـــاً معارضاً للشعر الحر ووصفه أنه "الشعر الذي يدعو إليه القليل من الشـــباب العاجـــزين، فالشـــعرُ المقفى الموزون هو شعر العربية في كل زمان ومكـــان"([3])، أمـــا الشـــعر الحـــر فسوف "يعجز عن معارضة الشعر العربي الأصـــيل"([4]). ولعلنا نتلمس مبررات هذا الموقف فيما سادَ حركة الشعر الحر من اتجاهات متباينة في مستواها وجدية تعاملها مع التجربة الشعرية وانغماسها فـــي مســـارات بـــاعدت خطاها عن خصوصية الإبداع الشعري، وسقطت في مـــتاهات التجريب. ولعلنا نجد العذر للشبيبي في موقفه هذا إذا علمنا أن موقف نازك الملائكة، وهي أبرزُ رواد هذا الشعر، كان متطابقاً في هذه المرحلة مع ما توقف الشبيبي عنده([5]).

وعـــلى العكـــس من الشبيبي أبدى الجواهري -أول الأمر- رفضاً شديداً للشـــعر الحـــر، فكان يصفه بأنه شعر غاية في السوء، ويقول: "إني أخشى أن أســـيء إلى الآخرين وخصوصاً أن الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر كلهم من الشـــباب الذين أحبهم وأعتز بهم... إنني في الوقت الذي أتمنى لهم التوفيق فيما يـــنظمون... أتحداهم إن كانوا يستطيعون تأدية المهمة الشعرية بقوالبها المألوفة

([1]) الولي، حديث الشبيبي، ص7.

([2]) البياتي، شعر 1969، ص81.

([3]) الشبيبي، جريدة الأهالي، 26 شباط 1961.

([4]) الشبيبي، مجلة الفكر، العدد 9-10، آذار -نيسان 1960، ص8.

ويقـــول فـــي وقـــت لاحق أن الشعر الحر "ضرب من التقليد لأساليب مألوفة في غير العـــربية مـــن الـــلغات الغربية، وأدب كل أمة يجب أن ينتزع من أوضاعها وأساليبها الأصـــيلة فـــي التعـــبير" ولكنه يستثني الشعر الذي احتوى المضامين الأخلاقية والقيم الإنســـانية، "فإذا كان الشعر الحر الذي يسمى كذلك ينهض بهذه المهام فهو شعر، وإذا عجز فهو من سقط المتاعْ" جريدة البلاد، 3 مارس 1962.

([5]) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص34.

المنحدرة من الأجيال"([1]).

ولم تتغير قناعته بعد ذلك، فهو يشير إلى "أن الشعر الحر كحركة فكرية لم يكتمل شكلها حتى يمكن إعطاؤها صفة مدرسة مستقلة ثم الحكم عليها حكماً قاطعاً"([2])، وهو موقف يحتاج إلى تأمل، فما الذي يعنيه الجواهري بمفهوم المدرسة؟ ألم يصبح الشعر الحر مدرسة لها سماتها حقاً؟ ولماذا يريد للشعر الحر أن يصبح حركة فكرية وهو اتجاه شعري له ملامحه الفنية؟ أما الفكر فلا يعني حركة الشعر الحر وحدها، إذ تنضوي تحت رايته كل مجالات المعرفة.

أما الشرقي فحين سئل عن رأيه في الشعر الحر انطلق في إجابته من خصوصية الشعر العربي وقوانينه، ورفض محاولات تجاوز ذلك، "لأن الشعر العربي الأصيل له خصائصه وموازينه ودقائقه وإعجازه، فإذا حولناه عن هيكله وأسلوبه لا يكون أدباً أو شعراً عربياً"([3]).

ومع أن البصير يؤكد سطحية متابعته للشعر الجديد ينص على إخراجه من مجال الشعر، لقناعته بأن "الشعر بلا وزن وقافية نثر لا أكثر"([4]). ويبدو هذا الرأي غريباً من شاعر يعرف أوزان الشعر معرفة جيدة، وأن الشعر الحر يقوم على بعضها، إذا ما تركنا جانباً اطلاعه على الشعر الغربي الذي نفترض تأثيره في نظرته إلى حركات التجديد في الأدب عامة والشعر خاصة.

ويقدم الرصافي النجفي في رفضه البات للشعر الحر موقفاً آخر ينافي قناعات صاحبه التي أقام عليها وضعه الشخصي، فقد رفض كل القيود الاجتماعية وتفرد في مواقفه، وادعى أن شعره مثل شخصيته كلاهما جديد مبتكر. ولكن ذلك لم يمنعه من أن يناوئ الشعر الحر بعنف، فهو يدعو الشعراء إلى "أن يبتعدوا عن قراءة الشعر الحديث وأن ينصرفوا إلى القديم منه، لأن الشعر الحديث مفسد للذوق ومضعف للقريحة ومضيّق للآفاق الشعرية التي نراها واسعة جداً في شعرنا الجاهلي والإسلامي"([5]).

([1]) الجواهري، جريدة الحرية. 10 تشرين الثاني 1957.

([2]) ماجد السامرائي، مع الجواهري مجلة الأقلام، ص156.

([3]) الشرقي، جريدة الشعب، 3 كانون الثاني 1958.

([4]) البصير، جريدة الراصد، 2 آب 1969. ويذكرنا موقفه هذا بموقف مماثل لعباس محمود العقاد حين رفض الشعر الحر وأحاله إلى لجنة النثر. ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص51، في حين أنه دعا إلى التجديد منذ وقت مبكر من هذا القرن. ينظر: عبد الحي دياب، ص135 وما بعدها.

([5]) الصافي النجفي، مجلة الموانئ، ص42.

ويعــترف الوائلي أن الشعر الحر، بوصفه تجربة لها اسمها وطريقتها، قد "أخــذ مكانته بين الشعراء والنقاد ولا سبيل إلى إنكاره"([1]). ويرى أن ما يثير الاهتمام منه قليل إذا قيس إلى ما يصدر من دواوينه. ويتوقف في هذا الإعجاب عند بعض شعر رواده([2]).

يتمــثل في موقف شعراء الشطرين من المدارس والاتجاهات الأدبية جانب مــن وعــي التجديد لدى بعضهم، مثلما يبرز جانباً من منطلقاتهم النقدية. ولعل تعرضنا لما قدموه في هذا الجانب لا يعني أننا نشير إلى تواصل فكري واضح تبنوه وعبروا عنه من خلال صلتهم بهذا الاتجاه أو ذاك وهذه المدرسة أو تلك، بــل هي محاولة لتثبيت أفكارهم التي أبرزتها كتاباتهم النقدية وآراؤهم النظرية التي لا نفترض أنها وجدت لها مكاناً -فكرياً وفنياً- فيما نظموه من شعر خارج إطــار إتقانهم للتجربة الشعرية الموروثة على مستوى البناء وآفاقه، ومعاودتهم الــنظر فــي أفكــار عامة ومواقف لا تكاد تشخص استقراراً عند مذهب أدبي محــدد، على مستوى التجربة الشعرية في جوانبها كلها. ولعل تلك مسألة عامة لا تخــص هــؤلاء الشعراء وحدهم، إذ نجد مايؤكدها في أغلب مراحل شعرنا المعاصــر، فمــا من شاعر عربي توقف عند مدرسة أو اتجاه بعينه، منذ بداية تفتح مواهبه الإبداعية حتى نضجها، وليس هناك من لم يستفد من جوانب فيها، على قدر ما تهيأ له من وعي وتجربة واستجابة لما يناسب إمكاناته الإبداعية.

إن مــا كتبه أي من الشعراء العراقيين عن هذا الاتجاه أو تلك المدرسة لا يفصــح فــي الغالب عن قيمة تأريخية تشير إلى طبيعة الاتجاه الفني والفكري الــذي ســارت فيــه الحركة الأدبية في العراق أو مدى التأثير الذي تركته فيه مدرسة معينة أو مذهب ما من مذاهب الأدب والنقد التي وفدت إلينا من الغرب، فمــا يكتــبه الشاعر يخصه وحده ولا يعبر عن اتجاه عام لأن معظم الاتجاهات والمــدارس والمناهج دخلت إلى حياتنا الأدبية والنقدية في وقت واحد، ولم يكن اهتمامــنا بها مرحلياً متدرجاً مثلما نجدها في الأدب الغربي، فكان الحديث عن الكلاســيكية أو الكلاســيكية الجديــدة يــدور في كتابات الأدباء والنقاد العرب

([1]) الوائلي، مقابلة، مجلة ألف باء، بغداد، العدد 526، 18 تشرين الأول 1978، ص46.

([2]) يــنظر: المصدر نفسه. وقد بقي الوائلي حتى وقت متأخر يرى أن كثيراً من هذا الشعر عبارة عن نزوة عابرة في مسيرة الحضارة العربية الحديثة، لأنه لا يمتلك جذوراً قوية تضــمن له الــبقاء والتطور بسبب استخدام اللغة فيه على نحو غريب، وتقليد شعرائه بعضهم بعضاً في الغموض والإيهام. ينظر: المطبعي، ص125.

والعراقيين في سياق واحد مع الحديث عن الرومانسية والواقعية والرمزية. وإذ تفتحت ذاكرة الشاعر العربي الحديث ووعيه على هذه الاتجاهات والمدارس وهي تطرق أبواب ذهنه، لتجعله يبحث عن أشكالها ومظاهرها في أدبه، كان وصولها إليه متأخراً سنين طويلة عن ظهورها في الغرب الذي غالباً ما يكون قد غادر هذا المذهب الأدبي إلى جديد سواه، في الوقت الذي تكون له ضجته في الساحة الأدبية العربية. ولعل من الطريف أن نشير إلى أن العقدين الثاني والثالث من هذا القرن اللذين شهدا في أدبنا العراقي والعربي دعاوى التقليد والتجديد والعصرية وربط الشعر بالمجتمع والحياة، ومعاودة النظر في الحديث عن المذهب الرومانسي والاستجابة له. كان قد شهد في الغرب تجاوزاً للكلاسيكية والرومانسية والواقعية والبرناسية والطبيعية والرمزية. وكان ما يشغل كثيراً من الأدباء وقتها هو الحديث عن الدادائية السريالية[1]. ظلت معظم إشارات شعراء الشطرين إلى المذاهب الأدبية عامة لا تدل على رغبة جادة في الاهتمام بها أو السعي إلى استيعاب بعض جوانبها بل إن الإشارة إليها تكاد تكون منبتة عند الجيل الأول من هؤلاء الشعراء (الزهاوي والرصافي والشبيبي)، مع أن كلاً منهم اهتم بقدر أو آخر بالتواصل مع المستجدات المعرفية في الفكر والفلسفة والسياسة وترديد بعض ألفاظها وأفكارها في شعره. وإذا ما تركنا جانباً طبيعة رؤيتهم لمفهوم الشعر الذي تقاسمته منطلقات رؤية مختلفة فيها ما هو كلاسيكي وماهو رومانسي[2] فإن عدم إشارة هؤلاء الشعراء إلى أي من المذاهب الأدبية يكاد يفضي إلى الحكم بأنهم لم يطلعوا عليها، وهو ما يجانب الحقيقة التي يؤكدها ما كانت تنشره المجلات العربية من كتابات مختلفة عن المذاهب الأدبية وما كان يترجم من مقالات الشعراء الغربيين الذين تبنوها، أو ما يكتبه الأدباء العرب عنها[3].

ويبدو أن اهتمام شعراء ذلك الجيل بالسياسة والاجتماع والمناداة بما يتردد من دعاوى إصلاح لم يتح لهم فرصة التأمل في هذه المذاهب أو الحديث عنها في خضم ما توقف عنده وعيهم والتجربة الشعرية لكل منهم من ثقافة موروثة من جهة، وما توقفوا عنده من مضامين شعرية أتقنوا التعبير بها، وليست بهم حاجة إلى ما يتعارض مع وسائلها وأساليبها من جهة أخرى، وكان في قلة

---

(1) ينظر: الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 75، 81.

(2) ينظر: علوان، ص102.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص98.

اطلاعهم على الشعر الغربي سبب يمكن الحديث عنه، إذ لم نجد فيهم من يشير إلى اطلاعه على ما كان يترجم منه على نحو مهم([1]). أما قراءته بلغته فليس بالأمــر الــوارد لأن أيــاً منهم لم يتقن لغة أوروبية "تعينهم على الاطلاع على الشــعر الأوربــي والتعرف على مراحل تطوره والاقتراب من أخيلته وصوره ومضامينه"([2]) ناهيك عن اتجاهاته الفنية ومذاهبه المتعددة.

وتظهــر أولى الإشارات إلى بعض هذه المدارس وأشتات من أفكارها لدى الشــرقي والبصــير والجواهــري، وهي إشارات تفتقر إلى العمق، وتميل إلى تفســيرات محددة عنها، وغالباً ما تتوقف عند الدلالة الحرفية للمفهوم، بما يقدم تصــوراً مخطئاً له، إذ يتصور بعضهم أن (الرمزية) هي استخدام الرمز، وهو مــا فهمه الشرقي مشيراً إلى ما في ديوانه (عواطف وعواصف): "أما ما يشبه الرمــزية الــتي جاءت في نواحي الديوان فقد رغبت أن تكون في الاتجاه الذي أريده لأنها أقرب تعبير عما في النفس من الكبت، ولأنها الصورة الكاملة للحس الباطــني الــذي أتحسس به فهي التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماماً ولم يتعود الصراحة في الرأي"([3]).

والرمــزية الــتي عــناها الشرقي في ديوانه هي ظاهرة استخدامه لرمز (البلــبل) "الــذي يســتعين بــه الشاعر وكأنه يستخدم نوعاً من أنواع (المعادل الموضــوعي) ليخلع عليه مجموعة من الصور وسلسلة من الأحداث والحركات تنبئ عن وجدان الشاعر"([4]).

ومن النظرة العامة ذاتها يفصح الجواهري عن فهمه للواقعية، حين يجدها فــي التعبير المباشر عن المضامين التي تؤكد صلة الشاعر بمجتمعه، فالشاعر الأصــيل "هــو الــذي ينطق بلسان أمته ووطنه"([5]). وعبر هذا التصور يرى الجواهــري أن "الشاعر الخلاق واقعي برغم أنفه"([6]). وهذا المنطق الذي يعبر الشــاعر عن واقعيته فيه حالة غير مدركة من الشاعر، فهو "لا يعرف أنه يقول

([1]) *تنظر: الصفحة 297 من هذا البحث.*
([2]) *علوان، ص99.*
([3]) *الشرقي، عواطف وعواصف، ص5.*
([4]) *علوان، ص426.*
([5]) *ماجد السامرائي، مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص158.*
([6]) *المصدر نفسه.*

شعراً واقعياً أو مثالياً"([1]). وتبدو إشارة الجواهري إلى (المثالية) بإزاء (الواقعية) مثيرة للسؤال عن مدى فهمه للمذاهب الأدبية والفرق بينها والمذاهب الفلسفية، فليس هناك مذهب أدبي اسمه (المثالية). ولا يوجد مذهب فلسفي اسمه (الواقعية). ولعل حالة الخلط التي وقع فيها الشاعر هنا مما يفصح عن طبيعة وعي الشاعر الفكري، وتوقفه عند أفكار عامه، تخلو من التحليل والعمق.

وتزداد حالة الاضطراب في الرؤية التي ينطلق الجواهري منها حين يرفض أن تكون الواقعية رؤية فكرية: "وإذا قصدوا بالواقعية تحديد الفكر بمفهوم أو بخطى معينة فهذا أقرب إلي السخافة لأن الشاعر لا محالة أن يكون واقعياً، أن يكون ينبوع ألم متفجر، وتبعاً لهذا أن يكون معبراً عن إحساس الناس ... لأن الشاعر الأصيل واقعه واقع الدنيا كلها"([2]).

إن مرتكزات الرؤية التي يقوم عليها رأي الجواهري في الواقعية لا توحي بتصور موضوعي استوعبه الشاعر بقدر ما تؤكد فهمه العام لها. ولعل أوضح حالة للاضطراب في نظرته إليها يبرزه إلحاحه على أن يكون الشاعر ينبوع ألم متفجر، ظاناً، أن ذلك أساس في منطلق الشاعر الواقعي وتمثله لهذا الاتجاه. وليست هذه الفكرة مما تتوقف عنده الواقعية. وربما كانت الرومانسية أكثر اتضاحاً منها في أي مذهب أدبي آخر([3]).

ويتأمل البصير في مذاهب الأدب الغربي وتجليات صورها في بعض أدبنا العربي. وتلك الحاجة منتظرة منه بما أتيح له من فرص اطلاع وثقافة وتخصص دراسي. وتفصح كتابته عن ميل إلى الملاحقة التأريخية، وذلك ما نجده في حديثه عن (الرومانسية)([4]) التي أشار إلى مفهومها وأصولها ومسار تطورها في الأدب الغربي، مستعيناً بالاسم الذي عرّبت إليه (الابتداعية) وكان المسار المعرفي يفترض أن يشير البصير إلى المظاهر التي تكشف فيها المذهب الابتداعي في أدبنا العربي الحديث، لاسيما أنه عده مذهباً غربياً هو بعض نتاج القرون المتأخرة عندهم. غير أنه يتناسى ذلك ليعود إلى شعرنا

([1]) *المصدر نفسه.*

([2]) *ماجد السامرائي، مع الجواهري، ص158.*

([3]) *ينظر: هلال، ص17.*

([4]) *ينظر: البصير، كيف يتطور الأدب، مجلة المعرض، الجزء العاشر، بغداد، أغسطوس 1926، ص519 وما بعدها. ويشير تأريخ نشر المقالة إلى أن البصير كتبها قبل مغادرته العراق للدراسة.*

القديـــم باحثاً في أسماء الشعراء القدامى عن شاعر يمكن أن يستشف من شعره بعـــض ملامـــح هذا المذهب، ليعارض من وجدها عند المتنبي واضعاً المعري مكانه، "لا يجوز أن نعد أبا الطيب مؤسس طريقة ابتداعية في الأدب، ولئن كان هـــناك مؤسس طريقة جديدة في الأدب العربي فهو رهين المحبسين"([1]). ولعل هـــذا التعســـف فـــي استخدام المفهوم والتمثيل له نتاج ثقافة الشاعر الموروثة واســـتقرار صـــورتها فـــي وعيه، فضلاً عن نقص في الاطلاع على آفاق هذا المذهـــب وتطـــبيقاته في تجربة الشاعر الغربي أو الشاعر العربي الحديث على حد سواء.

وخلاصـــة القـــول أن طـــبيعة نظـــر شعراء الشطرين إلى مذاهب الأدب ومدارسه تبدو محددة الآفاق وتتردد في فهم ضيق لما يقوم عليه هذا المذهب أو ذاك. وما قدمه الشعراء من ملاحظات نقدية عنها كانت عامة مما يوحي بطبيعة ثقافتهم واهتماماتهم النقدية ولعل ضيق ما قدموه من أفكار وآراء عنها كان دافعاً لـــبعض الدارسين أن يستكملوا جوانب الرؤية من خلال البحث عما يفصح عن هـــذه المذاهـــب في شعرهم. فراح بعضهم يبحث عن الاتجاه الواقعي في شعر الرصـــافي([2]) وســـمات (الكلاســـيكية الجديـــدة) فـــي شعر الجواهري([3]). والرومانسية لدى الوائلي والشرقي([4]) والصافي النجفي([5]). مع أن أياً منهم لم يكن في حقيقة الأمر ليتوقف عند رؤية فكرية أو فنية تستوعب منطلقات مذهب أو اتجاه بعينه، من دون معاودة النظر في أكثر من منهج واحد في الوقت نفسه.

(2)

كتـــبت عـــن الشعر الحر دراسات كثيرة سعت إلى تأصيل وجوده وتحديد دلالـــة مصـــطلحة ومســـتوى الأداء الفني والتعبيري فيه بوصفه أسلوباً جديداً، اســـتوعب التجربة الشعرية المعاصرة بصيغة تغاير أسلوب الشطرين الذي ظل

([1]) البصير، كيف يتطور الأدب، ص519.

([2]) يـــنظر: صـــلاح خالص، القومية والاشتراكية في شعر الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 8، السنة السادسة، 1959، ص222. وصالح جواد الطعمة، الثقافة الجديدة، العدد 9، 1959، ص51.

([3]) ينظر: علوان، 255، وما بعدها.

([4]) ينظر: المصدر نفسه، ص415، وما بعدها.

([5]) يـــنظر: تـــركي كاظم جودة، الرومانسية في شعر الصافي، مجلة الأقلام، العدد 6 شباط 1966، ص164 وما بعدها.

وحده صيغة التعبير السائدة في الشعر العربي قروناً طويلة.

وبعيداً عن خصوصية هذا الأسلوب الشعري الجديد وسماته والتسمية التي أشـــير بها لتدل عليه([1])، اختلفت آراء النقاد والباحثين في الرائد العربي الذي صاغ المثال الشعري الأول له، مثلما لم يقفوا على المرحلة التأريخية التي تشير إلى هـــذه البداية، ومدى ما يمكن إبرازه من صلة لهذه المرحلة الأولى بما لحق مـــن مـــراحل أتيـــح للشعر الحر فيها أن تتوطد صورته ناضجة ومؤثرة بفعل مواهب شعرية جديدة([2]).

ويطيـــل قســـم مـــن هذه الدراسات النقدية الوقوف عند التجارب الشعرية الأولى التي قدمها شعراء من الأقطار العربية لاسيما مصر ولبنان، وتغفل على نحو أو آخر تجارب الشعراء العراقيين في التجديد التي تساوقت مع أمثلتها في الأقطار العربية الأخرى بما يؤكد رغبة أولئك الشعراء الجادة في تمثل مسارات الـــتجديد ومواكبـــتها. ولـــنا أن نعد -فيما يتعلق بالشعر الحر- ما كانت تنشر، المجلات والصحف العراقية، منذ بداية العقد الثاني، مرحلة أولى لظهور أسلوب هذا الشعر عندنا، وبأسماء متعددة، تريد أن تكون آفاقاً تعبيرية جديدة إلى جانب مـــا لدينا من عطاء شعري ضخم ينهج أسلوب الشطرين الفارض سطوته على مســـاحة التعـــبير الإبداعـــي في الشعر وهو ما يدعونا إلى الوقوف عنده، قبل تفحـــص تجـــربة الشـــعر الحر لدى جيل السياب ونازك، وتأمل ما قدموه من مظاهر التجديد في مسيرة الشعر العراقي وصلته بالتجارب اللاحقة.

لقـــد ظهر عدد من الشعراء العراقيين الجدد اهتموا بنظم الشعر على وفق أساليب جديدة وأخذت قصائدهم مكانها في الصفحات الأدبية للمجلات والصحف العراقية التي صدرت منذ بداية العقد الثاني، وكان معظمهم من الشعراء الشباب الذيـــن تخلوا عن أسلوب الشطرين لسبب أو آخر([3])، ومع بساطة الشعر الذي

([1]) ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، بيروت 1983، ص140 وما بعدها، وطراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص43 وما بعدها، وس موريه، ص70 وما بعدها.

([2]) يـــنظر: س موريـــه، ص70 وما بعدها، وغالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ بيروت 1968، ص32، وحسن توفيق، ص273 وما بعدها.

([3]) يـــبرر يوسف عز الدين ذلك بضعف ثقافتهم العربية الأصيلة وقلة اطلاعهم على آدابها لاسيما حين يرى أن أغلبهم ممن لم يتعلم في المساجد (في الأدب العربي الحديث، ص 217) ولا يـــتوقف عـــد طـــبيعة الثقافة الحديثة التي تلقاها بعضهم وإتقانه لغة أجنبية، ومعاونتهم النظر في أساليب الأدب الغربي واتجاهاته. فضلاً عن أن معظمهم كانوا من

كـــانوا ينشرونه وسذاجته أحياناً، فقد مثل أسلوباً جديداً لم يعهده الشعر العراقي قبل ذلك.

ويمكـــن القـــول إن وراء هـــذا الـــتوجه معاودة أولئك الشعراء النظر في تجربـــتين شـــعريتين ظهـــرتا في مرحلة متقاربة تمثلت الأولى فيما كتبه (أمين الـــريحاني) من شعر منثور منذ عام 1904، متأثراً بما قدمه الشاعر الأمريكي (والـــت وايتمان) من قصائد في هذا الأسلوب([1]). وقد نشرت الصحف العربية والعـــراقية قصـــائد الريحاني التي قلدها كثير من الشعراء الشباب. وكان قدوم الريحاني إلى العراق عام 1922 واحتفاء العراقيين الكبير به فرصة مناسبة لأن يسير بعض الشعراء العراقيين على نهجه في كتابة قصائد النثر([2]).

وتمثـــلت التجربة الأخرى في الشعر المرسل الذي كتبه عدد من الشعراء العـــرب([3])، وكان الزهاوي رائده والداعية إليه في العراق([4]). وكانت زيارة الـــزهاوي لمصـــر وقضاؤه بضعة أشهر فيها فرصته في تأمل هذه التجربة، ثم الدعـــوة إليها بعد عودته إلى العراق([5])، لينقسم الأدباء العراقيون بين مستجيب لهـــذه الدعوة، ناظماً بعض قصائده على وفقها، ورافضاً لها متهماً صاحبها بتهم عـــدة([6]). لقد كان لهاتين الدعوتين آثارهما في ظهور محاولات لكتابة قصائد عـــلى وفقهمـــا، تبـــنت نشرها بعض الصحف والمجلات العراقية التي صارت مـــنابر لدعاوى التجديد، نشير منها إلى جرائد: العراق وصدى بابل والاستقلال والمـــزمار، ومجـــلات: الحـــرية واليقين والزنبقة والمصباح والصحيفة، وكان

ابـــناء الطوائف غير المسلمة، الأمر الذي أتاح لهم فرصة أوسع للاطلاع وقراءة الأدب الغربي ومحاولة تقليده.

([1]) وهـــو ما أطلق عليه الغربيون اسم (الشعر الحر). ينظر: لؤلؤة، البحث عن معنى، ص 126.

([2]) كـــان الـــزهاوي والرصافي من بين المحتفين بالريحاني، فقد نظم كل منهما قصيدة في اســـتقباله، مدح فيها شاعريته واتجاهه التجديدي. ينظر: الزهاوي، الديوان، 1: 331. والرصافي، الديوان، 1: 393.

([3]) ينظر: س. موريه، ص285.

([4]) ينظر: المصدر نفسه، ص25.

([5]) يـــنظر: الهلالـــي، الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية، ص64. ولا يعني ذلك أنه بدأ بـــنظم الشعر المرسل في هذا الوقت، إذ كانت قصيدته (الشعر المرسل) قد نشرت في المؤيـــد عـــام 1905، بمـــا يجعله أول شاعر حاول كتابة هذا النوع من الشعر. (ينظر س.موريه، ص25).

([6]) ينظر: المصدر نفسه، ص69 وما بعدها.

اللافت للنظر أن بعض أصحاب هذه الصحف والمجلات ورؤساء تحريرها دعاة هذه الأساليب الشعرية والمروجون لها بما كان يكتبونه من قصائد([1])، فضلاً عن تشجيعهم للشعراء الذين يكتبونها.

وتواصل الاهتمام بنشر القصائد الجديدة في الصحف والمجلات العراقية طوال ثلاثة عقود. وكان انشغال كثير من الشعراء العراقيين بالتجديد وتقديم أمثلته سمة بارزة فيما نشر من شعر خلال هذه المرحلة ولكن ذلك كله، وبعد هذه المرحلة الطويلة انتهى إلى الصمت على نحو يثير التساؤل والبحث عن أسباب توقف هذه التجارب وانقطاع الشعراء عن تطوير ما قدموه من أمثلة شعرية وإنضاجها.

وللمتأمل أن يقف عند أمر آخر: فإذا كانت قصيدتان، واحدة للسياب وأخرى لنازك، نشرتا عام 1947([2])، قد لفتتا الانتباه وأثارتا قضية الشعر الحر لتبرز إلى مستوى المواجهة مع الشعر السائد مجدداً، وكانتا مثالين تتبعهما الشعراء الشباب المتطلعون إلى أساليب شعرية جديدة فلماذا لم تحدث محاولات التجديد التي كتبت قبل هاتين القصيدتين حالة مماثلة من الفعل والحركة في الواقع النقدي العراقي؟ ولم انتهت إلى النسيان والانزواء لتخلي الساحة الشعرية لشعر الشطرين؟([3]).

إن الباحث عن الإجابة لا يعدم أسباباً، منها ما يتعلق بالتجارب الجديدة ذاتها، ومنها ما يتوقف عند ظرفيتها الزمانية والمكانية التي وجدت فيها. إن المستوى الفني الذي قدمت فيه هذه التجارب لم يكن بحالة من النضج والتكامل تجعله قادراً على الوقوف بإزاء إقامة شعر الشطرين ومكانته، سواء في مضامينه أو جوانبه الفنية، وهذا ما أدى إلى إضعاف قدرتها على الجذب والتأثير في متلقين ترسخت في نفوسهم وأذواقهم أمثلة شعر الشطرين المتدفقة بمضامينها وفخامة بنائها الفني في لغته وصوره وموسيقاه الضاجة، تبرز ذلك واضحاً طبيعة المواهب الشعرية التي تبنت التجديد ونادت به ومستوى ثقافة شعرائها، مقارنة بما اتسم به شعراء الشطرين من مواهب كبيرة قدمت مستوى

([1]) منهم: رفائيل بطي ومحمد الهاشمي وداود صليوه وتوفيق السمعاني.

([2]) هما: (الكوليرا) لنازك، و(هل كان حباً) للسياب.

([3]) رأى عباس توفيق أن مرد ذلك يعود إلى "انشغال العراقيين بالمضمون والغاية منه وتوجيههم الأدباء إلى المسلك الواجب عليهم اتباعه انشغالاً واضحاً وإعراض كثير منهم لذلك عن الشكل" (عباس توفيق، ص251).

شـــعرياً أصــيلاً. وإذا ألحقــنا بذلك طبيعة المرحلة التي ظهرت فيها محاولات الـــتجديد الأولى بمـــا لها من خصوصية الوعي ومستوى الثقافة التي تركن في معظـــم معارفهـــا إلى القديم، أدركنا جانباً من نفور القراء عما يباعد بينهم وما استقرت عنده أفكارهم وذائقتهم الشعرية من أساليب الشعر العربي القديم وآفاقه الـــتي تهيأ لها أن تستجيب لمتطلبات الجماهير من خلال إنشادها في التجمعات والمحـــافل، وقدرتها في التأثير وتأجيج حماسة المتلقين كانت تلك مرحلة أولى مـــن مراحل استيعاب الشاعر العراقي الحديث لمظاهر الحياة التي أخذت تجدد نفســـها مـــن حوله وسعيه إلى تمثل ذلك فيما ينشده من نجاح لتجربته الأدبية. ومايــلفت النظر أن هذه المرحلة التي شهدت الاهتمام بتجديد الأساليب الشعرية وتمـــثل طـــرائقها وتداول مسمياتها، لم تجد لدى الشعراء العراقيين المجددين – الذيـــن نعدهـــم مرحلة ثانية تلحق بها– من يشير إليها أو يضعها ضمن مصادر الـــتجربة الشـــعرية الـــتي عدّها منطلقة نحو التجديد، على الرغم من الامتداد الزمـــني الذي عاشته واهتمام صحف ومجلات عراقية بها، بما يسهل الاطلاع عـــليها، فضـــلاً عن وجود عدد من الشعراء الذين كتبوا الشعر المرسل والحر والمنـــثور ايحاء يواصلون نشاطهم الثقافي والأدبي في المرحلة التي ظهر فيها رواد الشعر الحر الجديد، وتبني بعضهم ما كان يكتبه أولئك الشعراء، مثلما فعل رفائيل بطي حين أشاد بشاعرية السياب وتنبأ له بالمكانة الشعرية المتميزة، عند تقديمـــه لديوانه الأول (أزهار ذابلة)([1]). ولو أنهم اكتفوا بعدم الإشارة إلى تلك الـــتجارب الســـابقة لأمكن تعليل ذلك بما كانت عليه من مستوى فني محدود لم يجدوا فيه ما يشدهم، فتجاوزوه إلى تجارب أكثر نضجاً، ولكن بعضهم لا يكتفي بـــتأكيد عـــدم معرفته تلك التجارب بل يهمل الإشارة إلى تجارب تجديد أخرى سبقتها أيضاً. فنازك الملائكة مثلاً تعلن عدم معرفتها بمحاولات التجديد العراقية كـــلها، بما فيها (البند) الذي كتبه بعض الشعراء العراقيين في القرنين الماضيين أو قبـــلهما بقـــليل([2]). ولم يشر السياب إلى محاولات التجديد السابقة، مع أنه

([1]) ينظر: السياب، أزهار ذابلة، المقدمة بقلم رفائيل بطي، ص3.
ويسأل يوسف عز الدين عن هذا الأمر بقوله: "... فهل كانت صدفة أن يقدم رفائيل بطي لبدر شـــاكر الســـياب ديوانه أم أن السياب عرف بالحركة الشعرية التي قامت زمن رفائيل، وقرأ الشعر الذي نشره رفائيل؟ "في الأدب العربي الحديث، ص249.

([2]) تـــنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص12. ولعل من يبحث في المستوى الثقافي الذي تهيأ للشاعرة، لكونها من أسرة مثقفة تهتم بالأدب وتقرض الشعر، يتوصل إلى ما

عــرف بعــض دعاتها. ولكنه خلافاً لنازك يتوقف عند البند، ويقارن بينه وبين الشعر الحر، فيرى أن "هناك وجه شبه بين الشعر الحر والبند العراقي. فالشعر الحــر منبــثق مــن صـــميم التراث العربي، أي أنه مشتق من أوزاننا العربية التقــليدية وليس شيئاً طارئاً. لكن هناك بالطبع بعض الخلاف بين البند والشعر الحر من حيث الموسيقى، بصورة خاصة، ومن حيث التركيب أيضاً"([1]).

ويــبدو السياب أكثر موضوعية من نازك –التي ادعت أنها أول من كتب الشــعر الحــر– حين يعترف بأسبقية الريادة في الشعر الحر لمحاولات قام بها شــعراء عــرب من أقطار مختلفة([2]). وهو ما يشاركه البياتي القول فيه([3]). ويشــير شــاذل طاقــة إلى محاولات التجديد الكثيرة في مسيرة الشعر العربي، ليــتوقف عند (الموشح) الذي يرى فيه مصدر التجديد لدى شعراء المهجر الذين قدموا تجارب شعرية مستنبطة منه([4]).

وشغلت مسألة ريادة الشعر الحر هؤلاء الشعراء، واختلفوا فيما بينهم عليها وادعاها كل منهم لنفسه، حتى ليخطئ من يظن أنها كانت مقتصرة على السياب ونــازك وحدهما. ودخل النقاد في مساجلات طويلة من أجل تسمية الرائد([5])، مثــلما حصــل سابقاً، حين اختلفوا على تسمية الشاعر العصري، وأيهما أجدر بذلــك الــلقب أهو الزهاوي أم الرصافي. ورأى بعض النقاد العرب أن شعراء

يخــالف ادعاء الشاعرة بعدم اطلاعها على ما كانت تنشره الصحف والمجلات العراقية من قصائد تبنت محاولات التجديد أو سماعها بها.

([1]) السياب، جريدة صوت الجماهير، ص3.

([2]) ينظر: السياب، أساطير، ص5.

([3]) يقول البياتي: "لقد بدأت حركة تطوير الشكل في شعرنا المعاصر أول ما بدأت على أيدي شــعراء المهجــر في الأمريكتين وتأثرت بها مدرسة (أبولو) في مصر، وأخذت شكلا جديــاً أكثر على يد الشاعر المصري المرحوم (خليل شيبوب)... وقد أعقبت محاولات خــليل شيبوب محاولات أخرى، منها محاولة للأستاذ أحمد باكثير في ترجمته الشعرية لــروميو وجوليت. وبجانب هذه المحاولات تقف أيضاً محاولات شعراء لبنان، وخاصة في الفترة الواقعة بين 1940–1945" (الولي، ص38).

([4]) يقول: "إن هذا الضرب ليس مبتكراً، فإن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي. وكان شعراء الأندلــس موحيــن به إلى شعراء المهجر". طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص23. وينظر: في جنة عبقر، مجلة الثقافة، العدد 704، ص11.

([5]) يــنظر: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر الحديث، ص8. ولؤلؤة، البحث عن معــنى، ص33. ونهاد التكرلي، البياتي، رائد الشعر الحر وعبد الجبار داود البصري، السياب رائد الشعر الحديث.

آخـــرين أحق بريادة الشعر الحر ولا يجوز التسليم بها للشعراء العراقيين سواء أكان السياب أم نازك أم البياتي([1]).

وأمســت ريـــادة الشعر الحر منطلقاً لدى الشعراء العراقيين لتقديم وجهات نظــر نقدية يحدد كل منهم فيها مواقفه ورؤيته. تقول نازك الملائكة "كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة الكوليرا"([2]) وعن مضمونها تقول: "كتبت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الـــذي داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات المـــوتى مـــن ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر"([3]).

وتؤكـــد الشـــاعرة أنها سبقت السياب في نظم هذا الشعر من خلال وقائع تأريخيـــة تشـــير إلى أن قصيدتها (الكوليرا) نظمت قبل وصول ديوان السياب (أزهـــار ذابـــلة) الـــذي حـــوى قصـــيدته الحرة (هل كان حباً) بنحو شهرين ونصف([4]). فضلاً عن أنها نصت على أن قصيدتها من الشعر الحر، في حين عـــلق الســـياب فـــي حاشـــية القصيدة على أنها من "الشعر المختلف الأوزان والقوافي"([5]) ولم يسمها شعراً حراً. ويترسخ اعتقاد نازك بريادتها للشعر الحر حيـــن تعـــدّ ديوانها الثاني (شظايا ورماد) الصادر عام 1949 الخطوة الأساس الـــتي أرست دعائم التجربة الجديدة بما تضمنه من قصائد حرة كتبت الشاعرة لهـــا مقدمة مسهبة وقفت فيها عند هذه القصائد وأشارت إلى أوجه التجديد فيها، وبيـــنت مواضـــع اخـــتلافه عن أسلوب الشطرين([6]). وترى الشاعرة أن هذا

([1]) ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص32. وحسن توفيق، ص273.

([2]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص23.

([3]) المصدر نفسه.

([4]) تقـــول: "نشـــرت هـــذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها- تقصد مجلة العروبة التي نشـــرت القصيدة فيها في العدد الصادر أول كانون الأول 1947- بغداد في أول كانون الأول 1947، وفـــي النصـــف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر "الرمل". ويلاحظ أن الشاعرة جعـــلت يوم صدور العدد في بيروت اليوم ذاته الذي وصلت فيه بغداد. ولانظن أن أي مطـــبوع يصدر في قطر عربي يمكن له أن يصل إلى قطر عربي آخر في اليوم نفسه، آخذيـــن بالـــنظر طبيعة النقل ووسائل الاتصال بين الأقطار العربية. وإذا كانت المجلة شهرية فإن طبع الديوان في القاهرة ووصوله إلى بغداد مسألة قد تأخذ أشهراً.

([5]) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

([6]) ينظر المصدر نفسه.

الديوان بما أثاره من ضجة كبيرة ومناقشات في الأوساط الأدبية كان منطلقاً لاتساع دعوة الشعر الحر وتوجه كثير من الشعراء إلى كتابته([1]).

ويقول السياب في مقدمة ديوانه الثاني (أساطير) الصادر عام 1952: "وأول ما يلتقي به قارئ هذا الديوان نوع جديد من الموسيقى لا عهد به لأغلب قراء الشعر في العراق"([2]). ويشير إلى محاولات التجديد التي حصلت في مسيرة الشعر العربي الحديثة، ابتداء بالشعر المرسل الذي يعده ثورة تناولت وحدة القافية، لحقت بها ثورة أخرى على الأوزان "فهجر كثير من الشعراء المجددين البحور الطويلة واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة... وقامت دعوة إلى الشعر المهموس، كان أول من قادها الأستاذ الكبير محمد مندور([3]). وهناك فريق آخر ثار على وحدة الوزن، منهم الشاعر الكبير المرحوم الياس أبو شبكة في (غلواء) و(إلى الأبد) وبعض القصائد من (أفاعي الفردوس) والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته (القصر القديم والحديقة المهجورة)([4]) وشعراء آخرون"([5]).

ويبدو أن السياب قد تجاهل محاولات التجديد لشعراء عراقيين، لاسيما ما قدمه الزهاوي من شعر مرسل عد به من رواد هذا الأسلوب الشعري ويزداد إصراره على هذا النهج حين يجعل الشعر الحر من مكتشفاته وهو يطالع الشعر الإنكليزي: "لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنكليزي أن هناك (الضربة) وهي تقابل (التفعيلة) عندنا مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف([6]). فكانت قصيدته (هل كان حباً) فاتحة توجه جديد في موسيقى

([1]) ينظر: المصدر نفسه. وتحاول نازك أن تعطي لديوانها هذا أهمية استثنائية فتقول: إن السنتين التاليتين لنشرها والسياب قصيدتيهما لم تشهدا اهتماماً بالشعر الحر ولم تنشر الصحف أية قصيدة منه، حتى صيف عام 1949 حيث صدر هذا الديوان. ويفند السياب هذا الرأي بقوله: "نشرت أنا في تلك الفترة مالا يقل عن خمس قصائد من الشعر الحر في الصحف البغدادية والنجفية. كما نشر بلند الحيدري قصيدة أو أكثر في مجلة الأديب". الآداب مناقشات العدد السادس، حزيران 1954، ص69.

([2]) السياب، أساطير، ص5.

([3]) يشير السياب إلى ما نشره محمد مندور عن الشعر المهموس في مجلة الرسالة عام 1943، وما دار حوله من نقاش على صفحات المجلة نفسها.

([4]) نشرت في مجلة الرسالة، العدد 545، القاهرة 13 ديسمبر 1943، ص998.

([5]) السياب، أساطير، ص5.

([6]) المصدر نفسه.

الشـــعر، "وقـــد صــــادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة نازك الملائكة"([1])، ويعود السياب إلى الموضـــوع ذاتـــه بعـــد عدة سنوات، مستفزاً من محاولة تقديم نازك عليه، فينســـب الـــريادة إلى الشـــاعر علي أحمد باكثير حيث عده "أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير (روميو وجوليت) التي صدرت فـــي كـــانون الثاني عام 1947، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات، كما يقول المترجم"([2]). وإذا عرفنا أن شهر كانون الثاني من عام 1947 هو الشهر نفسه الذي صدر فيه ديوان السياب الأول (أزهار ذابلة) أدركنا سبب توقفه عند (باكـــثير) هـــذه المرة، فإذا كانت ترجمة باكثير لهذه المسرحية قد وضعت قبل طـــبعها بعشر سنين فإن قصيدة السياب (هل كان حباً) نظمت قبل طبع الديوان بوقت طويل، وتلك بديهية يفيد منها السياب ليقول بأنه نظم قصيدته قبل أن تنظم نازك قصيدتها (الكوليرا) بما لا يقل عن سنة([3])، هذا إذا ما نظرنا إلى قصيدة نـــازك بوصـــفها من الشعر الحر وهو ما لا يراه السياب فهي عنده أقرب إلى أسلوب الموشح منها إلى الشعر الحر.[4]

وبعـــد أن يطمئن السياب إلى أنه قد حسم مسألة الريادة لصالحه يؤكد أن الشـــعراء الذيـــن كتـــبوا الشعر الحر كانوا مقلدين له وحده، ويعد تلك حقيقة لا مجال لكتمانها[5].

ويشـــير الـــسبياتي إلى محـــاولات التجديد في العصر الحديث، متوقفاً عند الاتجاهـــات التي ذكرها السياب قبله. ولكنه يختلف عنه في أنه يعدها محاولات

([1]) المصدر نفسه.

([2]) السياب، مناقشات، الآداب، ص69.

([3]) جعـــل السياب سنة 1946 تأريخاً لكتابته هذه القصيدة. ينظر: السياب، الشعر والشعراء في العراق الحديث، جريدة الأيام، بغداد، 25 تشرين الثاني 1962، ص3. وأعيد نشره تحـــت عنوان (الشعر العراقي الحديث منذ بداية القرن العشرين) مجلة الثقافة، دمشق، العدد السادس، تشرين الثاني 1962، ص10 وما بعدها.

[4] ينظر: السياب، مناقشات، الآداب، ص69. وقد أطلق الشاعر كاظم جواد الوصف نفسه عـــلى قصـــيدة السياب، فقال مخاطباً السياب: "وإذا كانت قصيدة (الكوليرا) ليست من الشـــعر الحـــر فكذلـــك قصيدتك (هل كان حباً) ليست من الشعر الحر، إنها أقرب إلى الموشح منها إلى ذلك اللون من الشعر.. فليس في القصيدة سوى اختلاف عدد التفاعيل فـــي بعـــض أبياتها عن مثيلاتها في أبيات أخرى. وليس هناك.. أي تحرر من القافية" الآداب، مناقشات، العدد 7، تموز 1954، ص57.

[5] المصدر نفسه.

فـــي تجديـــد الشكل وحده، أما تطوير المضمون فقد كان نتيجة لحركة الانبعاث العـــربية واســـتيقاظ الـــروح القومي، ذلك التطور الذي جرف معه المحافظين والمجددين معاً"[1].

ويدعـــي الـــبياتي ريادة الشعر الحر لنفسه، متجاوزاً التوقف عند الأسبقية الـــتأريخية فيها، التي لا يمكنه انكار ما للسياب ونازك منها[2]، مع أنه لا يشير إلى ذلـــك، فعـــنده: "أن العـــبرة ليست في التطوير أو التجديد وإنما العبرة في الإجـــادة والإبداع، فرب شاعر لا يزال يكتب شعره على طريقة طرفة بن العبد أو النابغة الذبياني، ولكنه يزري بأكثر المجددين.. ورب شاعرٍ آخر يكتب على أحـــدث مـــا توصلت إليه القصيدة العربية، ولكنه يقف عاجزاً أمام شاعر قديم، فـــتطوير الشكل إذن دون المضمون لا قيمة له البتة، والتجديد أو التطوير الحق هو تطوير الشكل والمضمون معاً"[3].

ويـــبدو الـــبياتي فيما ما قاله منطلقاً من الرغبة في التقليل من شأن ريادة الســـياب الأمـــر الـــذي أدى به إلى الوقوع في اضطراب الرؤية والفصل بين الـــتجديد فـــي الشكل والمضمون الذي قامت على أساس ترابطهما الدعوة إلى التجديد، مثلما عبر السياب مانحاً المضمون أسبقية في ذلك الترابط[4].

ومـــع أن البياتي يزري بالشكل في التجربة الشعرية الجديدة يعود فيما بعد ليراه ميزة أساساً فيما كتبه رواد الشعر الحر: "شعرنا أن شكل القصيدة التقليدي لـــم يعـــد يفي بحاجات العصر وإن التجديد لا يتناول الموضوعات العصرية[5]" ويشـــير على نحو غير مباشر إلى دعوة نازك بأنها اكتشفت الشعر الحر فجأة، فيميـــل إلى رفضـــها من خلال تأكيده أن هذه التجربة نضجت عبر محاولات كـــثيرة "فمن خلال المعاناة الطويلة اهتدينا إلى نوع من القصيدة الجديدة يجعل القوالـــب التقـــليدية تتكسر تحت أيدينا. وهذه القصيدة الجديدة تمت بشكل عفوي

---

(1) الولي، ص38.

(2) يقول عن السياب: "كان أبرز شاعر مواكب لحركة التجديد في الشعر " (مجلة شعر 1969 ، العـــدد 4، ص94). ويقـــول عن نازك: "إن نازك –من حيث الشكل– تسبقنا جميعاً، وكانت لها محاولات أبكر من محاولاتنا" مجلة شعر، بيروت، العدد 37، ص66.

(3) الولي، ص37-38.

(4) يـــنظر: الولي، ص12. حيث يقول السياب: "الجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها.

(5) البياتي، مجلة شعر ، العدد 37، ص63.

ولم نكتشفها فجأة، كانت نتيجة محاولات وتجارب طويلة"[1].

وعلى وفق التصور الذي ارتضاه البياتي للتجديد وإضفاء على تجربته الشعرية يعد ديوانه (أباريق مهشمة) الصادر عام 1954 "أبكر المحاولات الجديدة في الشعر العراقي، إذ أن أكبر شعرائنا، وخاصة بدر ونازك في العراق، كانوا يستخدمون الشكل الجديد في الموضوعات القديمة ذاتها. أما في (أباريق مهشمة) فقد حاولت للمرة الأولى أن أعطي رؤية وجودية واقعية للإنسان الحديث في مختلف حالاته، كما حاولت أن أعبر فيه عن مواضيع جديدة تماماً بالنسبة للشعر العربي، حتى أنه حين صدر في 1954 أثار ضجة كبيرة وغطى على كل المحاولات الأخرى التي قام بها الشعراء الآخرون"[2].

ويفصح نص البياتي السابق عن تجاوزه لديوانه الأول (ملائكة وشياطين) الصادر عام 1950 الذي عدته نازك من الدواوين الأولى التي أرست دعائم تجربة الشعر الحر في العراق[3]، منطلقاً من نظرته الخاصة إلى التجديد التي لا يراها في شكل القصيدة الجديد. ولعل البياتي يبالغ في دعوة التجديد التي حملها ديوانه الثاني (أباريق مهشمة) في الرؤية والمضمون إذ لم يقدم مضامين أو مستوى أداء يبتعدان عما كان في دواوين السياب وبلند الحيدري وشاذل طاقة التي نشرت في تلك المرحلة.

يتوقف بلند الحيدري عند الريادة ليؤكد دوره فيها، فيقول إن تجربته الشعرية ابتدأت ضمن الأطر الشعرية الموروثة. ولكن وعيه للتجديد وميله إليه جعله يدرك أن هذه التجربة تفارق العصر وإيقاعه النفسي، "فسعيت أنا ونفر من الشعراء، وعلى رأسهم المرحوم السياب، وكل على انفراد، محاولين إعطاء أبعاد جديدة للقصيدة العربية الحديثة"[4]. ويحاول أن يحقق لريادته أسبقية تأريخية فيدعي أن محاولته لكتابة الشعر الحر قد سبقت الشعراء الآخرين. فما دام مؤرخو هذه المرحلة "قد اعتادوا اعتبار الجدة انطلاقاً من الأساس الأخير: توزيع التفعيلة أقول: لقد كنت أنا– ولا أعرف إن كان بدر في هذه الفترة نفسها

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *البياتي، مجلة شعر، ص65*

(3) *تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25*

(4) *وليم الخازن ونبيه البان، كتب وأدباء، بيروت 1970، حديث مع بلند الحيدري، ص85.*

قـد بـدأ المحاولة على هذا الأساس –قد بدأت المحاولة منذ عام 1945"[1]. أما تجـربة نـازك فـي كـتابة الشعر الحر فيقول جازماً إنها "جاءت متأخرة عن تجربتي وتجربة بدر"[2].

أشـار شـاذل طاقة في مقدمة ديوانه الأول (المساء الأخير) الصادر عام 1950 إلى احتواء الديوان عددا من القصائد، جاءت على نسق منطلق لا يتقيد بقافيـة موحـدة، ولا يلتزم عدداً معيناً من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلة أو تفعيلتين. ولعلك تجد في آخر خمسا، وفي آخر أكثر أو أقل"[3] وتـتردد في هذه المقدمة لفظة (منطلق) "لتحدد التسمية التي ارتضاها شاذل لما كتـبه مـن قصـائد جديدة، وهي تبدو وعنده بديلاً عن تسمية الشعر الحر عند الشـعراء الآخرين، بما يفصح عن رغبته في استخدام تسمية مغايرة[4]، ويوحي تغاضـي شـاذل عن تسمية الشعر الحر برغبته في ألا يذكر الرواد العراقيين، يرسـخ هـذا التصـور أنه حين تحدث عن مسار التجديد الذي توقف عند هذه التجربة، لم يشر إلى ما قدمه أي من شعراء جيله، حتى يبدو لقارئ مقدمته أنه لـم يطـلع على تجارب هؤلاء الشعراء[5]. ولنا أن نضع موقف شاذل بازاء ما كتبـته نازك عنه حين عدته ضمن الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر[6]. ومثل ذلك ما قال به البياتي في مرحلة لاحقة[7].

ولا يمكـن لـدارس موضوع الريادة الشعرية أن يهمل اسم حسين مردان ودوره فيها، ولشخصية حسين مردان وجرأته وغرابة أطواره وأفكاره، وآرائه تأثير كبير في مسيرة الشعر الجديد، وفي إثارة الشعراء الآخرين أن يختطوا لهم نهجـاً مغايـراً فـي النظم[8]. ويضفي الشاعر نفسه سمة الريادة على شاعريته

---

[1] يوسـف الصائغ، مقابلة مع بلند الحيدري، مجلة الأديب المعاصر، العدد 5، بغداد 1973، ص101

[2] المصدر نفسه ص102.

[3] ينظر: طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، ص22.

[4] ويكون شاذل في هذا قد سبق محمد النويهي الذي أطلق التسمية ذاتها على الشعر الحرفي كتابه (قضية الشعر الجديد) الصادر عام 1964.

[5] طاقة، المجموعة الشعرية الكلمة، ص25

[6] تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصرة، ص25.

[7] يقول البياتي عن شاذل: "كان نشطا وبدأ معنا. وكان مساهماً في حركة التجديد "مجلة شعر 1969، العدد 4، ص94.

[8] الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، ص136.

"خـلقت ضد المحافظة في كل شيء وخاصة في الشعر"[1]. وحين يتحدث عن جيـل الـرواد يضع لنفسه مكاناً بينهم فيقول: "ولدنا فوق حطام الحرب العالمية الأولى بيـن مشـاعر الضـياع والـتمزق والاستهزاء من كافة التقاليد والقيم الموروثة"[2]. وحين ينظر إلى تجربة الموروث الشعري يعدها من وجهة نظر جيلـه قاصـرة عـن استيعاب رغباتهم في التجاوز "لم نعثر خلال توغلنا الذي وصـل إلى زمـن المعـلقات على أي شيء خارق، فالمتنبي والبحتري وابن الـرومي أشـكال متشابهة لا تصلح كنموذج أو عتبة نقفز من فوقها إلى داخل غرف ذات زخارف أو مناخ طازج"[3].

ولا يفوت مردان، وهو يتحدث عن روح الريادة الجماعية التي وجدها في جيله، أن يهاجم الدعوات التي تمنحها لشاعر واحد يتفرد بها، فعنده أن "ما يقال مـن أن المـتمرد الأول هو السياب أو عبد الوهاب البياتي أو نازك شيء يدل على الغفلة والغباء، لأن بذور حركتنا كانت تنمو منذ عهد بعيد، ولو أنها ولدت على أيدينا"[4].

تحـدث هـؤلاء الشعراء عن دورهم في ريادة الشعر الحر وتقديم أمثلته. ومع الاعتراف بأهمية الموقف الذي عبروا عنه، وما توافروا عليه من جرأة في اقـتحام الـذوق الشـعري بما يناقض المألوف، تبقى تجربة الشعر الحر خطوة اسـتكملت نهـج تجديد سبقتها فيه خطوات أخرى، بما خلقته من حالة تواصل وانشداد لدى جيل من الشعراء الذين تمسكوا، بوعي ناضج، بضرورة أن يخطو الشعر العربي إلى منافذ تعبير جديدة. وقد عبر حسين مردان عن وعي التجديد الذي امتلأت به نفوس جيل من الشعراء الجدد حين قال: "وقفنا أمام حائط صلد شـديد مـن قبل مئات الشعراء والنقاد القدامى، فنهضنا سوية وبوقت واحد"[5]. فـالقول بالـريادة الفردية أمر يفقد هذه الحركة كثيراً من مبررات ظهورها في المرحلة التي ظهرت فيها، بظروفها وأحوالها، ويجعلها نتاج ذوق فردي ومزاج خـاص بشـاعر أو آخـر، ولم تكن كذلك، فهي ذوق جيل ورؤيته وبحثه عن ملامـح وجـوده المعاصـر، بدليل أن صفوف المنادين بها لم تضم -في تلك

---

(1) *الطاهر، من يفرك الصدأ، ص154.*

(2) *الطاهر، من يفرك الصدأ، ص154*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *ينظر: المصدر نفسه، ص155.*

(5) *المصدر نفسه.*

المرحلة –سوى الشباب، ومن أعمار متقاربة.

وعلى أية حال إن التجربة الشعرية لأي شاعر لا يمكن لها أن تتوقف عند مسألة إدعاء الريادة ليتحقق لها وجود إبداعي مهم ما لم يتصل مسارها بامتلاك وعي التجديد واستحضار صورته في كل خطوة إبداعية لاحقة، وفي ذلك يقول السياب: "ومهما يكن فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر الحر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم، وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له –إن لم يجود– أنه أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية"[1].

اهتم معظم هؤلاء الشعراء بتحديد المبررات والدوافع التي خلقت لدى الجيل الجديد تطوراً في الرؤية والتجربة والرغبة في البحث عن أنماط شعرية جديدة يقدم الشعراء من خلالها ذلك كله.

لقد نظرت نازك الملائكة إلى هذا التطور بمنظار فكري متسع لتجده وليد حالة التلاقي الحضاري بين الأمم، إذ "إن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر"[2]، وهذا يعني، طبقاً لرؤيتها، أن ما حصل من تجديد، مثله الشعر الحر، وهو ما توقف عنده هؤلاء الشعراء ليجدوه أحد مبررات ظهور الشعر الحر، فيشير السياب إلى تنبهه عليه من خلال مطالعاته في الشعر الإنكليزي[3] ويعده شاذل من نتائج تأثرهم بتجربة الشاعر الغربي[4]، ويقول حسين مردان: "ساعدتنا رياح الجدة الواردة من الأدب الأوربي على رفع الأنقاض من مفترق الطرق والسير في دروب مفتوحة، فاستطعنا أن نقدم لنهضتنا الشعرية بحرا واسعاً وعميقاً لم يزل يشرب منه الشعراء إلى اليوم"[5].

وهذا ما تؤكد نازك أهميته، حين ترى أن من المفيد للشاعر العربي "أن يطلع على الشعر الغربي الذي عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون، ليتعلم منه بعض الدروس، وبخاصة في حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح

---

(1) *السياب، مناقشاته، مجلة الآداب، ص69.*

(2) *الملائكة، الديوان، 2: 28.*

(3) *ينظر: السياب، أساطير، ص5.*

(4) *ينظر: طاقة، في جنة عبقر، ص11.*

(5) *الطاهر، من يفرك الصدأ، ص155.*

الشـــعر"[1]، ومـــع إدراكنا لأهمية إطلاع الشاعر العراقي المعاصر على الشعر الغـــربي واســـتفادته منه يبقى ظننا قائماً على أن ذلك واحد من أسباب كثيرة. ولعـــل تأثيـــره لـــم يكن مباشراً في تجربة الشعر الحر التي ولدت عبر مسار متلاحق الخطوات في التجديد واستيعاب لعمق تأريخي من التطور تمثله الشعر العـــربي، بمـــا يضفي على الشعر الحر مشروعية المحاولة وصدقها في البحث عمـــا يؤصـــلها وهو ما آمن به معظم شعراء هذه التجربة. فضلاً عن أن هذا الـــتأثر يستمد وجوده من خارج كيان الشعر العربي وشخصيته التي توقفت عند صـــيغ تعبيرية، صنعت مبررات البحث عن بدائل لها، وتمثلت بانكفاء كثير من شـــعر تـــلك المرحلة إلى مضامين الشعر الوجداني واهتماماته، بما لا يتناسب وحاجـــات المرحـــلة الـــتي كان العراق يمر بها ولا يستجيب لمتطلبات الوعي الجماهيري الذي يريد من الشعر أن يكون ممارسة مؤثرة في محيطها. و لذلك جـــاء الشـــعر الحـــر "ليســـحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية[2]. وضـــمن هذا التصور لواقعية دور الشعر وجد الشعر الحر حلاً لرفض النزوع الذاتي والانغماز في جو الحقيقة الواقعية[3].

ولكـــن المضمون الوجداني لم يكن وحده ما يملأ آفاق الشعر العربي، فقد كان هناك شعر الشطرين وما كان يميل إليه من فخامة في الأسلوب والصياغة الـــتي تجـــد مـــثالها فـــي عصور الشعر القديم الزاهرة، فتتعلق بأهدابها وتردد أصواتها. وقد وقف أصحاب الشعر الحر رافضين لكثير من أمثلته، معتقدين أن شـــعرهم جـــاء رداً عـــلى الشـــعر الخطـــابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجـــتماعيون الكتابة به"[4]. لقد نظر السياب إلى سطوة هذا الشعر المتزايدة، فعد اتجاههم محاولة لإيقاف ذلك، ولعل استفحال خطر الشعر المنبري كان من جمـــلة العوامـــل التي أدت إلى ميلاد حركة الشعر واشتدادها"[5] ويبرر حسين مـــردان رفضهم للتقليد بأن "القوالب الجاهزة والكلمات القاموسية وسلطة القافية الواحـــدة تحـــد من انطلاقتنا الإبداعية الخاصة للابتكار"[6]. وكان عليهم -طبقاً لقـــول البياتي- "وضع حد للمهزلة التي لم ينج منها غالبية الشعراء العرب، ألا

---

(1) *الملائكة، رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ، ص42.*

(2) *السياب، الآداب، حزيران، 1954، ص69.*

(3) *تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص43.*

(4) *السياب، الآداب، حزيران 1954-ص69.*

(5) *السياب، الالتزام واللاالتزام،ص248.*

(6) *الطاهر، من يفرك الصدأ، ص155.*

وهـــي الجري وراء القوافي والاستهانة بالقيم الجماعية وبألم الشعب الذي ينتظر من أدبائه ومفكريه أن يلتفتوا إليه"[1]، وإذ كنا نوافق هؤلاء الشعراء فيما ادعوه مـــن مبررات لرفض الشعر الذاتي والتمرد على فكره ومنطلقاته، فقد لا نكون معهم فيما قالوه عن شعر الشطرين الذي تلقف التجربة النضالية للشعب العراقي وعـــبر عـــنها، وكانت صوره ومضامينه شعارات لكثير من حالات المواجهة ومواقف التحدي التي عرفتها الجماهير، إلى جانب نواحيه الإبداعية الأخرى.

أدرك هـــؤلاء الشـــعراء طـــبيعة الظرف التأريخي الذين يعيشون فيه وما يناسبه من رؤية وصيغ تعبير، فسعوا إلى خلق إبداع أدبي ليس في مقدور أحد أن ينســـبه إلى غير المرحلة التي تمثل قيمها فكراً وتجربة فنية. وكان إدراكهم هـــذا يعبر عنه بتصورات متعددة، تفصح في الغالب عن أفق الرؤية الذي ينظر الشاعر من خلاله إلى مسار التجديد ومدياته في التجربة الشعرية المعاصرة.

يؤكـــد الســـياب الوشـــائج التي تسري في التجارب الإبداعية لتجعلها حالة مـــتلاحقة مـــن الإضـــافات الإنسانية، التي يحتكم فيها إلى ما تتمثله من وعي الـــتطور الجدلي الذي لا يتحرك فيه الجديد باتجاه التناقض الكلي مع القديم الذي ســـبقه بل يستوعب ما فيه من جوانب التواصل الحي، "فالشيء الجديد هو دائماً وليـــد الشيء القديم، وقد كان كامناً كالجنين في أحشائه ذات يوم وإن في الشيء الجديـــد لكثير من ملامح الشيء القديم، من ملامحه الحسنة التي استطاعت أن تقاوم الفناء"[2].

وكـــان الســـياب مستجيباً لرغبة واضحة في تأصيل التجربة الجديدة التي تبناها مع شعراء مرحلته. وكان ذلك ضرورياً للوقوف بوجه اتهامات الرافضين لشـــعرهم بدعـــاوى التقـــليد للشـــعر الغربي وإهمال خصوصية الشعر العربي وتجـــاوز أساليبه، مثلما كان ضرورياً للوقوف بوجه أولئك الشعراء الذين كتبوا الشـــعر الحر، معتقدين أنه بديل عن السائد من الشعر ورفض مجاني له. وذلك مـــا دعا السياب إلى القول بما يقدمه الماضي من تأكيد لسمات شخصية لحمل ملامحهـــا: "فالثورة على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانتكاس إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا"[3].

ومـــن خـــلال تـــأكيد هذه الصلة الحية بماضي الإبداع يصل السياب إلى

---

(1) *البياتي، مجلة الأديب، آذار 1954.*

(2) *السياب، مجلة السينما، العدد 42- 19 تموز 1956، ص*

(3) *الولي، حديث السياب، ص10.*

مفهومـــه للتجديد، فهو: "استعراض للماضي، للتراث وإهمال الفاسد منه والسير بالشيء الحسن فيه إلى أمام.[1].

وإذا تحـددت منطـلقات التجديد لدى السياب بتصور لخصوصية التجربة العربية في الشعر كان البياتي ينظر إليها من أفق يتسع لمطامح إنسانية مستمرة فـإن أيـة حالة جديدة من التطور هي محاولة متصلة بوجود حي للإنسان الذي تترسـخ فـي ذاته رغبة "البحث عن ملامح الإنسان المشتركة في كل الأزمنة، مضـافاً إليهـا تجـربة الإنسان الحديث"[2]ومع أن البياتي لا تفوته الإشارة إلى خصوصـية كل أمة في طابعها القومي وخصائصها التي تعطي لها لوناً يميزها مـن غيرها، يقف في رؤيته لمسار التجربة الإبداعية من خلال حالة التواصل الإنسـاني، إذ "لـو نظرنا إلى تأريخ آداب الأمم المختلفة فإننا نلاحظ بسهولة ويسر التأثيرات الواضحة في تراث كل هذه الأمم"[3].

ويعطـي الـبياتي ظاهرة التجديد بعداً اجتماعياً واضحاً فيجعلها جزءاً من ظاهـرة الحـركة في المجتمع الذي تبرز فيه: التجربة الشعرية وتطور أدواتها مرتـبطان بظـروف المجتمع وبظروف العصر. والثورات الشعرية لا تولد أو تحـدث في كل لحظة، وإنما يجب أن تتوفر لها العوامل الموضوعية"[4]. ولعل هـذا تأكيد مهم لم يلتفت إليه بعض الشعراء في استحالة أن تكون حركة التجديد فـي الفـنون اسـتنباطاً فـردياً لهذا المبدع أو ذاك. ولكن ما يفوت البياتي هنا خصوصية الوعي والحساسية اللذين تنهض بهما ذات الشاعر المبدع، بما ينماز بـه عن عصره، حتى ليمسي وعيه المتفرد أكبر من وعي عصره، ويصبح به حالـة مـن الـتمرد والثورة المصغرة في مساحة واسعة من السكون المطبق. واستقراء تأريخ التفرد في التجربة النفسية والقدرة على تجاوز واقع التردي في العصـر تشـير إلى أكثر من اسم لشاعر تجاوز وعيه وعي مجتمعه وعصره وطـور إبداعه من دون خضوع لما يفرضه عليه العصر، لأنه لم يتوقف عنده، بـل مـد بصره إلى ما في الماضي من عمق وتجارب حية اهتدى بها ليحقق جديـده، ويجعله استمراراً لها. وقد لا يتوقف هذا التصور عند شاعر واحد أو فـنان واحد، فربما تمثل ذلك في تجارب شعراء أو مبدعين كثر، وهو ما قامت

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *المصدر نفسه ص34.*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *العكش، حديث البياتي، ص223.*

عـليه المـدارس والاتجاهـات الأدبيـة والفنية في إنضاج مساراتها وتجاربها الجديـدة. ولعل هذا المنطلق هو الذي توقفت نازك الملائكة عنده حين رأت أن من "يبدأون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة إنما يفعلون ذلك تلـبية لحاجـة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه"[1].

وحين تنظر نازك إلى دعوة التجديد من خلال البعد الاجتماعي، لا تراها جزءاً مـن حالـة حـركة وتطور في آفاق المجتمع بل سد لهذا الفراغ الذي أحس به المجـدد نتيجة "تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة"[2].

وهـنا تـتداخل المؤثـرات النفسية التي استيقظت في ذات المجدد مع ما تسميه نازك "محتمات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها"[3] يكون لها تأثير كبير في إحـداث الجديـد وتبنيه مواجهة لهذا الحصار متعدد المؤثرات الذي تعيش فيه ذاتـه. وهنا تقترب الشاعرة من دعوة اجتماعية الأدب التي لم تنظر إليها بعين التقدير كلياً في بعض المواقف[4]، فهي ترى أن البعد الاجتماعي لا يمكن إغفاله في دعوات التجديد ولذلك تقول: "إن ما يسمونه بدعوة (الفن للحياة) تستريح إلى مـثل هـذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الأساسي لكل حركة أدبية"[5].

غير أنها تنحاز إلى اجتماعية الأدب على نحو سافر تفارق فيه ترددها السابق حيـن تـستفحص تجربة الشعر الحر في ضوء المعيار الاجتماعي الذي تراها قد حققـت اسـتمرارها من خلال استجابتها له، فتجعل نجاحها واستمرارها تعبيراً عـن تواصـلها معـه، "ولعـل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضـرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً"[6]. وتصل نـازك عبر ما قالته عن مبررات التجديد والعوامل التي تحركها إلى القول أن "حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة، تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بـناء ذهـنها العـريق المكتـنز على أساس حديث، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا في مختلف المجالات"[7]. ثم تحدد للحركة عوامل اجتماعية تعترف بكثرتها، غير أنها تتوقف عند أربعة منها هي:

---

(1) *الملائكة، قضايا الشعر المعاصرة، ص42.*

(2) *المصدر نفسه.*

(3) *المصدر نفسه*

(4) *ينظر: المصدر نفسه، ص261 وما بعدها.*

(5) *المصدر نفسه.*

(6) *الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص42.*

(7) *المصدر نفسه*

الــنزوع إلى الواقــع، الحــنين إلى الاســتقلال، الــنفور من النموذج، إيثار المضــمون[1]. وسنحاول مناقشة هذه العوامل من منطلق صلتها بوعي التجديد. كــنا نــتوقع أن تتحدث الشاعرة -فيما يخص العامل الأول -عن آفاق التجربة الشــعرية الــتي حملــتها القصيدة الحرة باتجاهات مضمونها ومنطلقات الرؤية الواقعيــة الــتي تستجيب لمرحلتها وعضرها، ولكن ذلك لم يحصل، إذ انصب اهــتمام الشاعرة بالحديث عن الأوزان الحرة التي تختلف عن أسلوب الشطرين فيمــا تقــوم عليه من إيحاء بجو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العــليا[2]. وكان باستطاعة الشاعرة أن تتجاوز الأعمام، فتشير إلى خصوصية الظــرف الفكري والفني الذي تمثله شعر الشطرين في المرحلة التي ظهر فيها الشــعر الحر أسلوباً جديداً في منطلقاته التعبيرية والفنية التي حملها جيل جديد مــن الشعراء الشباب، وهو ما وعاه السياب فتوقف عنده قائلاً: "إن الشعر الحر أكــثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد واتجــاه واقعي جديد، جاء ليسحق (الميوعة الرومانتيكية) وأدب الأبراج العاجية وجمــود الكلاســيكية كمــا جــاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به"[3].

إن توقــف نازك عند التجربة العروضية للشعر الحر، وعدها سمة نزوع الشــعر الحر إلى الواقع، لا تبدو كافية للنظر إلى هذه التجربة من وجهة نظر اجــتماعية واقعيــة، إذ لا دخــل للبناء الموسيقي في نزوع الشاعر الواقعي أو عدمه. ولو أن الشاعرة تأملت في المسار الذي كان يقوم عليه شعر الشطرين – من خلال تجربة أكثر من شاعر، لعل الجواهري أبرزهم -لأدركت أن في كثير مــن شعر الشطرين ما يقوم على تمسك أصيل بالحقيقة الواقعية، متفوقاً في ذلك عــلى كثير من قصائد الشعر الحر التي استجابت لنزعة مثالية أو رؤية مغرقة في ذاتيتها، وفي شعر نازك ما يفصح عن ذلك ويؤكده.

وعــدت نازك رغبة الشاعر المعاصر في تقديم شخصية مستقلة لشاعريته عــاملاً اجــتماعياً دفعــه إلى هــذا الاتجاه. ولا نتلمس نحن فيما ذكرته بعداً اجتماعياً واضحاً. ولو أن الشاعرة ربطت بين نزعة الشاعر هذه وما عداها من نــزعات، يــريد فيهــا إنسان العصر تحقيق وجوده المتميز، وبحثت المبررات

---

(1) *ينظر: المصدر نفسه، ص43-50.*

(2) *ينظر: المصدر نفسه، ص43.*

(3) *السياب، مجلة الآداب، العدد السادس، حزيران 1954، ص69.*

الفكرية والنفسية لها، لامكن موافقتها فيما ذهبت إليه، ولكنها اكتفت بالحديث عن الشاعر الحديث وطموحه في أن "يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز من شخصية الشاعر القديم"[1]وفي تقديرنا أن هذا الطموح لا يمكن النظر إليه بوصفه عاملاً اجتماعياً لما له من تعلق بشخصية الشاعر وثقافته والدوافع النفسية التي تتألف من تداخل ذلك كله وعلى وفق ذلك نجد توجه الشاعر إلى التجديد نتيجة عوامل متعددة، وليس بفعل عامل اجتماعي صرف ما دام في حدود ذاتية تخص الشاعر وتجربته.

ويمكن إدراك العامل الثالث (النفور من الأنموذج)، ضمن هذا التطور الذي مر ذكره. ولعله نتيجة للعامل السابق، أكثر من كونه عاملاً مستقلاً، فحين يبحث الشاعر عن شخصية مستقلة تميزه، يعني ذلك أنه يريد تجاوز المثال السائد أمامه، وسيكون رفضه طريقاً إلى ذلك التجاوز.

وتبدو العوامل الثلاثة الأولى التي ذكرتها نازك مهتمة بالجانب الشكلي لتجربة الشعر الحر. ولذا جعلت الشاعرة العامل الرابع متعلقاً بالمضمون مع أنها تشير إلى ترابط الشكل والمضمون وكونهما "وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه الا بتهديمه أولاً"[2]. ويفصح اهتمامها بالجانب الشكلي عن طبيعة نظرتها إلى الشعر الحر. وتعدّ الاهتمام بالمضمون سمة مرتبطة بما نراه من ميل العصر الحديث إلى الإنشاء والبناء[3]. "فالمضمون إذن سمة عصرية، وهذا يعني -طبقاً لرؤية الشاعرة- إن العصور السابقة كانت تقوم على "إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل - الشاعر - بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماطاً تستنفذ طاقاته الفكرية والشعورية الزاخرة"[4]. وتلك مسألة لا يؤيد الشاعرة فيها استقراء موضوعي لمسيرة الشعر العربي، حيث الانشغال الغالب بالفكرة والمضمون، ولو كانت الرؤية الشكلية هي السائدة فيه لترك لنا شعراؤنا القدامى عدداً كبيراً من المحاولات الشكلية وتعدداً في أساليب الشعر.

وكانت قضية الشكل والمضمون ذات بعد نقدي خاص في رؤية معظم

---

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص44.
(2) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص47.
(3) ينظر: المصدر نفسه، وكذلك د. عبد الرضا علي، ص46.
(4) المصدر نفسه.

أصحاب الشعر الحر حين ينظرون إلى مسار التجديد الذي تهيأ لتجربة الشعر الحر أن تكون عليه، فيختلفون فيه: أهو مضموني أم شكلي أم حالة يتوازن فيها التجديد بينهما؟

لقد نظر بعضهم إلى الشعر الحر بوصفه تجديداً ابتدأ بالمضمون قبل أي شيء آخر، وهذا ما يؤكده السياب، فعنده أن "لا بد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل كل شيء. فالشكل تابع يخدم المضمون. والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها"[1]. ويتوقف بلند الحيدري عند المضمون الجديد الذي حمله الشعر، فيرى أن الشعر قد اتخذ مسلك التجديد عندما "ابتعد عن ارتباطه بالحدث الكبير أو المناسبة تقسمه أبواباً وفصولاً، هذا للمدح وذلك للقدح وآخر للغزل، فليس لشيء من الأشياء قيمة نهائية مجردة منعزلة ما دامت تخضع لارتباطات إنسانية متشابكة"[2]. ويتفق على الحلي معهما حين يقول: "إنني مؤمن بأن التجديد في الشعر العربي الحديث ليس منصباً على الشكل الظاهري للعمل الفني في الشعر.. قدر انصرافه إلى الجوهر، الروح، صدق الأداء النفسي"[3]. ويرى محمد جميل شلش "أن القصيدة العظيمة تكتبها الأفكار العظيمة، ويخلدها المضمون العظيم، ذاتياً، أو إنسانياً عاماً"[4]، منطلقاً من رؤية ملتزمة أراد من الحداثة أن تستوعبها.

وإذا كانت آراء هؤلاء الشعراء تستمد موضوعيتها لديهم من خلال ما حمله الشعر الحر من وعي فكري وثقافي فيه كثير مما لا تجده في مضامين شعر الشطرين، وهو ما راح كل منهم يشير إليه ليحقق لشعره صورة تميزه، فضلاً عن أن تأكيد جدة المضامين واختلافها عما يقدمه الشعر الآخر لا يثير ردود فعل حادة ضد هذه التجربة مثلما حصل مع دعوة التجديد في الشكل التي وقف في وجهها أنصار شعر الشطرين واستهجنوها، مما دفع أصحابها إلى التنبيه على صلة شعرهم في جانبه الشكلي – لا سيما العروضي- بالشعر الموروث وتبنيه لبعض خصائصه.

وتوقف قسم من أصحاب الشعر الحر عند الشكل، فعده أساس التجديد في

---

(1) *الولي، ص12*

(2) *بلند الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص48.*

(3) *الحلي، مجلة الآداب، العدد 4، نيسان 1954، ص*

(4) *شلش، جريدة العمل المغربية، ص17.*

هـذا الشـعر، وقدمه على المضمون. يتأكد هذا عند نازك التي ترى أن الشعر الحـر فـي أساسه "دعوة إلى تطوير الشكل"[1]. ويزداد اليقين بميل نازك إلى كـون الشكل مظهر الحيوية والفعل الشعري المتجدد، عندما نستعيد رأيها الذي عـدت فيه المضمون "أتفه مقومات الشعر" [2]. ويشاطرها البياتي هذه القناعة، فليس هناك من تطوير -طبقاً لما يرى- سوى تطوير الشكل[3]. وقد أصبح هذا الـتطور قضـية مـلحة، إذ مـا عاد شكل القصيدة التقليدية يكفي للتعبير عن مضـامين العصر ومستجداته[4] ولا شك في أن النظرة الموضوعية لا تقتضي الوقـوف عـند أحد جانبي المسألة الإبداعية بل النظر إليها بوصفها كياناً واحداً متصـلاً، تكامـلت فيه مبررات التجديد على مستوى من النضج الفكري الذي اسـتجابت له التجارب الشعرية لهؤلاء الشعراء شكلاً جديداً ومضموناً متطوراً، وهو ما أشار إليه معظم هؤلاء الشعراء. فالمضمون الجديد -طبقاً لرأي السياب - هو الذي يبحث له عن شكل جديد ليبرزا معاً[5].

فـي حيـن يـرى البياتي أن تطور الشكل من دون المضمون لا قيمة له البـتة[6]. والشـكل والمضـمون - الذي يسميه علي الحلي الجوهر- مرتبطان ببعضـهما فلا يمكن النظر إليهما مجزئين[7]. ومع أن حسين مردان يعد الشكل "عنصـر الإثـارة فـي العمـل الفـني"[8] يبادر إلى تأكيد أهمية ترابطه مع الموضـوع: "علينـا أن نوفق بين المواد وطريقة البناء بعناية وانسجام وإن أي إهمال لأحد الجانبين يشوه عملنا الفني ويعدمه[9].

ويؤكـد محمـد جميل شلش: أن روعة المضامين العظيمة المتساوقة مع البناء الفني الجيد هي التي تبقى"[10].

كـان عـلى الأجيال اللاحقة لجيل رواد الشعر الحر أن تقدم رؤية شعرية

---

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص56

(2) المصدر نفسه، ص202، وتنظر: ص263.

(3) الولي، آراء في الشعر والقصة، ص34.

(4) البياتي، مجلة شعر، ص63

(5) ينظر: الولي، حديث السياب، ص12.

(6) المصدر السابق، حديث البياتي، ص38.

(7) مردان، الشعر العربي في خطر، جريدة الأخبار، بغداد 1 حزيران 1956.

(8) المصدر نفسه.

(9) المصدر نفسه.

(10) شلش، مجلة ألف باء، العدد 535، ص49.

تخصـــها، وتفصـــح عـــن وعي التجديد الذي جعلته منطلقها في محاولة تخطي الـــتجربة الـــتي قدمها الرواد وجيلهم، وكان ذلك طموحاً مشروعاً- في مستوى الـــرؤية النظرية- يغني تجربة الشعر الحر، ويشير إلى رغبة الأجيال اللاحقة مـــن الشـــعراء في تمثيل لحظتها التأريخية المعاصرة، لأن وعي التجاوز، هو الـــذي يمنح الجيل الطالع هويته ومبرر وجوده ومكانته في تأريخ الشعر، إذ لا جدوى من أن يقول جيل ما قاله جيل سابق"[1]. ولا شك في أن هذا الطموح لا يمكـــن تحقيقه بالرغبة الصادقة وحدها، أو بالإدعاء والمجازفة بالتخطي اللذين يفـــتقران إلى العمـــق وقدرة الإضافة والتجديد، وهو ما استطاب الوقوف عنده كـــثير من أولئك الشعراء، مكتفين برفض تجارب من سبقهم، ومهتمين بأخرى تدعـــي الـــتجديد أكـــثر من أن تفصح عن مثاله الإبداعي المهم لديها. إن ذلك يســـتدعي "أن يقوم الجيل الجديد بمراجعة نقدية واسعة لعطاء الجيل السابق، في ضـــوء فهـــم جديـــد، أكثر معاصرة وغنى واتصالاً بمنجزات الشعر العالمي، ونـــبض الـــلحظة الحضارية المعاصرة"[2]، فهل تحقق هذا فيما قدمه بعض من شـــعراء ذلك الجيل من أفكار نقدية، لينعكس في المثال الشعري الذي ارتضوه معبراً عن تلك الأفكار ومبرزاً إياها؟

لعل (البيان الشعري)[3] واحدة من محاولات أولئك الشعراء لتقديم نمط من الـــرؤية الـــنقدية الـــتي تمتلك وعي مرحلتها، وتفصح عن منطلقاتها لدى جيل شـــعري ينتســـب الشـــعراء الموقعـــون عـــلى البيان إليه، وهو ما سمي بجيل (الستينات)، عبر عن ذلك سعي أصحاب البيان الأربعة[4] إلى أن تكون أفكاره "وجهاً لحركة جيل من الشعراء"[5].

ويـــأخذ البيان أهميته -فضلاً عما تضمنه من أفكار ومنطلقات رؤية - من خـــلال أنه لم يكن تعبيراً عن وعي ذاتي لشاعر واحد بل مجموعة من الشعراء الذيـــن الـــتقوا عند قناعة تدور حول الشعر وتلتقي عندما يهم مبدعه من أفكار ومجـــالات تعـــبير[6]، لتفترق عند خصوصية الوعي الفكري والميول السياسية

---

[1] *عبد الجبار عباس، مرايا جديدة، بغداد 1981- ص197.*

[2] *المصدر نفسه.*

[3] *تنظر: مجلة شعر 1969، العدد الأول، السنة الأولى، بغداد، مايس 1969، ص3-16.*

[4] *هم: سامي وفاضل العزاوي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم.*

[5] *سامي مهدي، جيل جديد من الشعراء، مجلة شعر 1969 العدد الأول، ص104.*

[6] *نســـب بعـــض الأدباء البيان الشعري إلى الشاعر فاضل العزاوي وعدوه صياغة لأفكاره ورؤيسته (ينظر: طرد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص435. ومحمد جميل شلش،*

التي تشغلهم. وينطلق شعراء البيان من القناعة بأن التجربة الشعرية التي قدمها الرواد أمست عادية ومألوفة وهي بحاجة إلى طاقة تجديد تعيد لها حيويتها. وتلك أهمية أخرى للبيان، جعلته محل إثارة لكثير من الأدباء الذين وقفوا معه أو ضده. وتنقسم أفكار البيان الشعري إلى محاور عديدة منها: طبيعة العلاقة التي تقيمها القصيدة مع العالم الخارجي الذي تبدأ تعاملها معه" من خلال افتراض جوهري ذي أهمية خاصة، هو أن العالم ناقص، وكذلك الموجودات والأشياء. وما دام كل شيء في حالة مستمرة نحو الولادة والموت فإن من المستحيل البحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان"[1] ويتوقف البيان عند اللغة ومستويات الأداء فيها، فيرى "أن المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره أداة إيصال وتفاهم بين الناس"[2]. ولكن هذا الإيصال محمل بوعي شخصي للكلمات، ولهذا تظل انطباعاتنا عن الكلمة متباينة، ذات جذور شخصية"[3]. وإذا كان هذا هو نصيب اللغة النثرية، فأية معاناة يعيشها الشاعر الذي يدرك أن الشعر "اختراق ما هو يومي إلى ما هو مكشوف إلى ما هو غير مكشوف"[4].

وتقوم (منطقة الشعر) طبقاً لتسمية البيان على ما يأخذه الشاعر من العالم الذي حوله" ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب، وإنما هو: العالم المرئي + العالم اللامرئي + العالم الشخصي +

تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، 25 حزيران 1969). وقد حدثني الشاعر سامي مهدي عن ظروف كتابة البيان وإعلانه. فحين تقرر إصدار مجلة شعر 1969 واختير سامي مهدي رئيساً لتحريرها كان الشاعران خالد علي مصطفى وفاضل العزاوي ضمن هيئة تحريرها. وصار الاتفاق أن يكتب فاضل العزاوي افتتاحية للعدد الأول، تبشر بالمجلة واتجاهها الأدبي. وبعد إطلاع بقية الشعراء على ما كتبه العزاوي، ارتأوا إضافة أفكار جديدة وتعديل أخرى، وبعد إعادة صياغة ذلك كله اقترح أحدهم تسمية هذه المقدمة (البيان الشعري) وأن يوقع عليه الشعراء الثلاثة. وكانت الصدفة عاملاً في وجود الشاعر فوزي كريم قريباً منهم فدعوه إلى التوقيع عليه معهم، ليظهر البيان بعد ذلك حاملاً تواقيع الشعراء الأربعة. (من حديث شخصي مع الشاعر سامي مهدي، في 24 نيسان 1990).

(1) *البيان الشعري، ص3.*

(2) *البيان الشعري، ص4.*

(3) *المصدر نفسه، ص5.*

(4) *المصدر نفسه.*

الأجيـال والأزمنة"[1]. ولأن عالم الشاعر على وفق هذه الرؤية مصاغ صياغة خاصـة داخـل حـلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة"[2]، واهتم البيان الشـعري بما سماه (صناعة الحلم) الشعري وطرائق الوصول إليها، بما يحقق "دحر سيطرة العقل الواعي وتخديره"[3].

وينـتهي البيان عند الإطار الفني للقصيدة الحقيقية التي "لا توجد في الوزن أو القافية أو التحرر منهما. إنها توجد حيث ترف أجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة، من دون أي سقوط في عبوديات شكلية معينة" [4]. وهذا يعني أن البيان لا يـرفض قوانين القصيدة الموسيقية ولكنه يجعلها تحت سلطة الشاعر يصوغ قوانينها التي تناسب قصيدته، "إلا أنها لا يمكن أن تكون قانوناً عاماً لكل قصائد العـالم"[5]، إذ "لا توجد أشكال موحدة للقصيدة على الإطلاق في أي زمان"[6]. ومـن هـذا المنطلق يرى البيان أن محاربة التجارب الشعرية الجديدة في لغتها ومضامينها وأشكالها التعبيرية "غير مجدية، لأن تراثنا العربي الغني ليس عبدا لشكل معين دون غيره"[7].

كان الشاعران حسين مردان ومحمد جميل شلش بين الأدباء الذين أثارهم

الـبيان الشـعري فتصـدوا لمناقشته. فقد تابع حسين مردان أفكار البيان، مفصلا الحديث في المنطلقات الأساس التي قام عليها ومصادر الرؤية السريالية التي تبنى أصحابه بعض سماتها. ورأى في البيان جهداً نقدياً، ولكنه يفتقد الدقة

---

(1) *المصدر نفسه، ص6*

(2) *المصدر نفسه.*

(3) *المصدر نفسه، ص7.*

(4) *المصدر نفسه، ص14.*

(5) *المصدر نفسه.*

(6) *البيان الشعري ص14.*

(7) *المصدر نفسه، ص15. وسعى شعراء البيان إلى ايجاد مبررات لمحاولات التجديد في لغة الشـعر ونظامـه الموسيقي من خلال الوقوف عند خصوصية البناء اللغوي والصوتي للجمـلة القرآنية فرأوا أن عظمة القرآن الكريم فضلاً عن كشوفاته الروحية "تكمن في لغـته وأشكاله التي افلحت في أن تكون لغة العصر والمستقبل أيضاً" (البيان الشعري، ص15) ولعـل اتخـاذهم مـن القرآن الكريم مثالاً للتذكير بإمكانات التعبير الفني التي تضاف إلى ما لدينا من شعر محاولة لتقديم مبرر يحمل جانباً روحياً وتقديساً خاصاً لا يمكـن الاختلاف عليه، لينفذوا من ذلك إلى تبرير دعاوى التجديد في الشعر، لا سيما قصيدة النثر.*

والتقصـــي[1] أما محمد جميل شلش فرأى في البيان "صورة لتخبطات وجودية ممزوجة بصوفية عصرية في إطار محرف.. صورة تدعي لنفسها الثورية من خــلال هــذه العوالــم المتناقضة"[2]. وتوقف عند الوسائل المقترحة لخلق الحلم الشــعري فشارك حسين مردان في رفضه تعطيل الوعي كلياً بها، فهي وسائل تلغي شخصية الشاعر ودوره في مجتمعه[3].

لــم تــبق للــبيان الشعري اليوم إلا قيمة تأريخية، بوصفه وثيقة لمجموعة شــعراء مــن مرحــلة معيــنة. ولكن ذلك لا يمنعنا أن نتفحصه، مبدين بعض ملاحظاتنا عليه. يحيلنا البيان الشعري إلى تجارب مماثلة لشعراء غربيين مثل (الــبيان الســريالي) الذي كتبه أندريه بريتون عام 1924[4]، وقبله بيان الشعر الذي كتبه مجموعة من الشعراء الشباب الروس الذين أسسوا لما سمي بالحركة المستقبلية[5].

ومــع ســعة الطموح الذي دعاه شعراء البيان ظل مجموعة أفكار نظرية توزعــت بيــن الــبحث في عالم الحلم الشعري والحديث عن اللغة. وبدت فيه واضــحة حالــة التــناقض بيــن ما يتحدث عنه أصحابه من أفكار عن الشعر والمنطلقات الفكرية التي عرفوا بها.

وإذا امــتلأت نفــوس شــعرائه بدعاوى الحداثة والتجاوز فإن كثيرا من الأفكار التي حملها بيانهم كانت إعادة لما ذكره رواد الشعر الحر قبلهم. فقولهم: "ما دام كل شيء في حالة حركة مستمرة نحو الولادة والموت فإن من المستحيل الــبحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان" [6] يعيدنا إلى قول نازك: "إن

---

[1] يــنظر: مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص163-184. ويبدو أن ما كتبه لم يكن نقداً للبيان وحده بل محاولة لكتابة بيان مضاد، لا سيما حين نجده قد أسهب في الحديث عن أفكار ومواقف لم ترد في البيان.

[2] شلش، تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، بغداد 25 حزيران 1969.

[3] ينظر: المصدر نفسه.

[4] ينظر: علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص81.

[5] صــدر هــذا البيان عام 1921 بعنوان (صفعة في وجه الذوق العام) وكان الموقعون عليه أربعــة شــعراء، بينهم ما يكوفسكي. وتقوم أفكار المستقبليين على عدم القناعة بالمثل الأدبيــة السائدة، والدعوة إلى التحرر منها، متذرعين بأن الفن شكل من أشكال الحياة الأكــثر نقفــاً وحيوية، وقد نادوا بضرورة إيجاد شعر يهتم بالحياة الواقعية المعاصرة، ينظر: بورا، التجربة الخلاقة، ص111 وما بعدها.

[6] البيان الشعري، ص3

الشـــعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نمـــاذج معيـــنة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها"[1]. وقولهم: "إن الشـــاعر نـــبي صـــعب الفهم"[2] يذكرنا بما يماثله عند السياب والبياتي وشاذل طاقـــة"[3]. وقولهـــم: "أن ولـــوج مـــنطقة الشـــعر أشبه ما يكون بولوج مدينة أسطورية مسحورة غامضة"[4] شبيه بوصف البياتي للشاعر أنه "مدينة حقيقية.. مدينة كبيرة مترامية"[5].

ويحمـــل البياتي كثيراً من الاضطراب والتشويش حين يتردد أصحابه بين الدعـــوة إلى الشـــيء ونقيضـــه، فهم يدعون إلى ولادة جديدة للإنسان ولكنهم يعلنون أن الموت هو "الوجود النقي المتألق داخل ما هو نهائي" [6]. وفي الوقت الذي يعلون فيه مكانة الحلم في العمل الفني، ويشيرون إلى وسائل تخدر العقل وتعطلـــه، لولوج عالم الحلم، يتحدثون عن الدور الذي يمكن للشعر أن يقوم به فـــي الحياة والوجود الإنساني، ويضعون الحقيقة غاية له: "إننا نكتب الشعر من خلال صبوة الروح للتماس مع الحقيقة"[7]. ولا تتضح في البيان إمكانية التوفيق بيـــن أن تكـــون القصـــيدة "مساهمة كاملة في خلق مناخ الثورة"[8] وقولهم: "إن الشـــاعر الـــذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتى من الـــلغة، لتصـــبح القصـــيدة لوحـــة أو صـــورة (فوتغـــرافية) أو مجرد رموز ومعادلات"[9].

ويبدو أن هذا البيان ظل مشروع رؤية ارتبطت بمجلة شعر 1969 وهيئة تحريـــرها، ولـــم يتح له أن يمتد في تأثيره إلى مجال التجربة الشعرية لشعراء مرحلـــته أو مواقفهـــم الـــنقدية. وكان أول ما يقف وراء ذلك عدم توفر القناعة الكافية بما احتواه البيان كله حتى لدى الشعراء الموقعين عليه، وهو الأمر الذي لـــم يخفه هؤلاء الشعراء أنفسهم، وفي ذلك يقول سامي مهدي: "لعل هذا أو ذاك

---

(1) *الملائكة، الديوان، 1:5.*
(2) *البيان الشعري، ص5.*
(3) *تنظر: ص91 من هذا البحث.*
(4) *البيان الشعري، ص5*
(5) *البياتي، الديوان، 2: 79.*
(6) *البيان الشعري، ص3.*
(7) *المصدر نفسه، ص7*
(8) *المصدر نفسه، ص12*
(9) *المصدر نفسه، ص14.*

منهم لا يتفق حول كل ما ورد في نص البيان.. والحق أن البيان قد صيغ ليكون معبراً عن مجمل آرائهم جميعا. وأكثر من ذلك إن الصياغة حاولت أن تكون مرنة إلى درجة التعبير عن مجمل حركة الجيل [1].

أتيح لأصحاب الشعر الحر مجال واسع من الإطلاع على الاتجاهات والمذاهب الأدبية، واستطاعوا الإلمام بجوانب مما تقوم عليه من رؤية وتفسير وتعامل مع الأدب ونقده، وكان هذا جزء من ازدياد إطلاع الشاعر العراقي على الأدب الغربي وتعدد اهتماماته وحرصه على رفد معارفه بأسباب الثقافة الحديثة ومنطلقاتها، بما تقدمه حركة النشر والترجمة ووسائل الاتصال الأخرى، ودأب كل شاعر منهم على تطوير ملكاته الإبداعية.

وقد أعطت رغبة الشعراء الجادة في التواصل مع ما تفصح عنه الاتجاهات المختلفة ثمارها فيما خلقته من حركة أدبية ونقدية واضحة وما رسمت به الأدب والنقد العراقي من مظاهر التجديد والحداثة وفي تعدد المواقف التي تتبنى في كثير من الأحيان منطلقات متضادة، يقف بعضها بمواجهة بعض. وكان من مظاهرها ما تمثل في تلك المواجهة المستمرة بين السائد من الأفكار والوارد الجديد عليها وما برز من مساجلات ووجهات نظر أية كانت طبيعة مستواها ونضجها[2]. وتفصح كتابات شعراء التجربة الجديدة عن الاتجاهات الأدبية المختلفة عن اهتمام جاد لا يخص شاعراً بعينه، يقدم عن هذا الاتجاه أو ذاك إشارات عابرة، بل أخذ يعبر عن نقلة واضحة في وعيه واهتمامه، بما خلق مستوى من القناعة التي يشترك فيها أكثر من شاعر، يتفقون في الموقف والرؤية. ولعل في إشارات بعضهم إلى الرومانسية، أو في توجه بعضهم إلى تبني الاتجاه الواقعي والدعوة إليه ما يؤكد هذه الحالة.

ولم تمنع رغبة الشعراء الصميمة في التوصل إلى إدراك واضح لما تقدمه هذه الاتجاهات والمدارس حصول حالة التداخل والخلط في النظر إلى مفاهيمها وما يعبر عنه كل منها. وقد ترك ذلك آثاره في اضطراب الرؤية والتشتت الواضحين اللذين عبرت عنهما أفكار محدودة وسطحية في التصور

---

(1) سامي مهدي، شعر 69، العدد الأول، ص104.

(2) لا يعني تداول مسميات هذه الاتجاهات والمدارس وأفكارها تأسس وجود محدد لها في آفاق النقد الأدبي العراقي، مثلما لا يمكن تقسيم الأدب والنقد ولا سيما الشعر ونقده على وفقها، غير أن ذلك لم يمنع وجودها بحدود اهتمام الشاعر العراقي بها وانشغاله بآرائها، من دون أن يكون ذلك منطلقاً باتجاه التبني الكلي لهذا المذهب أو ذاك.

اتضحت فيما كتبه بعض هؤلاء الشعراء عن هذا المذهب أو ذاك.

ويبدو أن معظم هؤلاء الشعراء كانوا يجمعون بين أهمية الإطلاع على هذه الاتجاهات وتأكيد المستوى الثقافي والفكري الذي توقفت عنده شخصية كل منهم والتجربة الشعرية التي لا ينبغي للشاعر أن يطيل التأمل في شيء آخر سواها. ولذا مال معظمهم إلى الفكرة التي تقول: إن المدارس والمناهج وما تقوم عليه ليست بقضية مهمة كثيراً للشاعر الذي يستفيد من الإنجازات الفكرية والفنية كلها، من دون أن يخضع موهبته لافق ضيق فيها، فعلى الشاعر -طبقاً لما يراه السياب - أن يتقن عمله ولا يهم بعد ذلك من أية وجهة نظر كان قد انطلق فيه[1]. في حين يشير البياتي إلى أن الشاعر المجدد في أي عصر لا يلتزم بمدرسة شعرية معينة، وإنما يستفيد من المكتسبات الفنية التي تحققها المدارس الشعرية"[2].

وتقيم نازك رفضها لاهتمام الشاعر العربي بما تقوم عليه النظريات الأدبية الغربية من نظرها في واقعنا الشعري الذي ترى أنه "مثقل بالمشاكل وفي وسع همومه أن تشغلنا أعواماً طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات[3].

وينطلق حسين مردان في نظره إلى هذه المسألة من خلال شاعريته التي أقامها متمرداً فيها على المذاهب والاتجاهات وطموحه في أن يخلق منهجه بنفسه يقول: "إني لا أومن بأي مبدأ ولا بأي اتجاه فكري أو أدبي في العالم. وربما يرجع ذلك إلى أني أحاول أن أخلق شخصياً اتجاهاً أو مدرسة جديدة في الشعر والأدب"[4]. ويفصح ما يقوله عن نزعة ذاتية اتصف بها هذا الشاعر، فهو يريد أن يحقق ما رفضه لدى الآخرين، إذ كيف يصنع اتجاهاً أو مدرسة من لا يتوقف عند أي منها ليستفيد منه في تحقيق بغيته، لا سيما أن الشاعر نفسه يشير إلى حالة التواصل بين المناهج في تطورها بقوله: "تمر كل مدرسة أدبية أو فنية بعدة مراحل تطورية قبل أن تصل إلى ذروة الصبا ثم تأخذ

---

[1] ينظر: السياب، الالتزام واللاالتزام، ص251.
وتقول نازك: "إن الشعر وليد أحداث الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها ولا تناقض في هذا الرأي وما يقسم إليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب، حين يقولون: "كلاسيكي، رومانتيكي، واقعي، رمزي، سريالي.. "فهذه كلها ليست قواعد، وإنما هي أحكام" "الديوان، 2: 7.

[2] البياتي، مجلة شعر، شتاء 1968- ص65.

[3] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص299.

[4] مردان، جريدة البلاد، بغداد، 31 آب1961.

مســارها العكس نحو قاع شيخوختها النهائي. فالمدرسة الرومانتيكية كانت لها ثلاثة أدوار مهمة وطويلة إلى أن وصلت إلى الرومانتيكية المادية عبر المذهب الســـرِيالي. والســـريالية نفســـها بـــدأت من اللاوعي ثم ربطت عالمها الداخلي بالخارج في دورها الثاني"[1].

وإذا كـــان حسين مردان يمتلك طموحه الفردي في ابتداع مذهب أو اتجاه يخصـــه فإن ما يتوقف السياب عنده يؤكد طموحاً أكبر في أن تظهر في الأدب العـــربي اتجاهـــات أو مـــدارس أدبية جديدة، وحين لا يجد السياب ذلك يبرره بقولـــه: "أن المذاهب الأدبية لا تظهر إلا نتيجة لوجود نهضة أدبية وحركة أدبية قويـــة. وإن عمـــر مـــثل هذه الحركة عندنا قصير، بحيث لم يسمح حتى الآن بظهـــور هـــذه المدارس المختلفة"[2]. ويلاحظ أن السياب جعل الامتداد الزمني كفيـــلاً بإنضاج مذاهب جديدة تتكئ على النهضة الأدبية التي تميزت بها مرحلة ظهـــور الشعر الحر، ولم يتحقق ذلك حتى وقتنا الحالي، على الرغم من مرور مرحلة زمنية طويلة نسبياً. وفات السياب أن يشير إلى عوامل مهمة في ظهور أي مذهـــب أدبي تتمثل في مرحلة من التطور الفكري الذي يصاحب التغيرات الحـــادة فـــي قوانين حركة المجتمعات والأمم، وما يفرزه ذلك من وعي جديد، يـــتيح للمـــبدعين فـــي مجال المعرفة الإنسانية تحويل هذه التغيرات إلى رؤى وتجارب جديدة. ولعل متابعة عوامل ظهور الاتجاهات والمذاهب تؤكد ما ذهبنا إليه.

وتتطلب ملاحقة موقف الشعراء العراقيين المعاصرين من المدارس الأدبية النظر إلى ما كتبوه عنها من خلال وضع كل مدرسة منها في سياقها التأريخي الذي ظهرت فيه وهذا أمر لا يتعلق بنظرة هؤلاء الشعراء إليها أو يحدد صيغة زمنية لإشارة كل منهم إليها، بقدر ما يقدم تصوراً متدرجاً لها.

لـــم يـــتوقف هـــؤلاء الشعراء عند الكلاسيكية طويلاً، ولعل مبرر ذلك أن تجربتهم عدت- في نظر قسم منهم -ثورة عليها مثلما هي ثورة على سواها[3]، وقـــناعة آخرين أن ما تقوم عليه يشكل تضاداً كبيراً مع منطلقات الفكر الثورية

---

(1) حســـين مردان، الازهار تورق داخل الصاعقة، ص161. ويقول أيضاً: "أصبحت المرحلة الأخيـــرة المتطرفة من الرومانتيكية نقطة الانطلاق للمدرسة الرمزية. ويدل ذلك على امتزاج وتداخل المذاهب الفنية والأدبية مع بعضها". الطاهر، من يفرك الصدأ، ص131.

(2) السياب، صوت الجماهير، ص3.

(3) ينظر: السياب، الآداب، مناقشات، حزيران 1954- ص69.

الـــتي أرادوا لتجربـــتهم أن تستوعب مظاهرها[1]. ولعل ما كتبه حسين مردان عنها أبرز الإشارات إليها[2]، إذ تحدث عن بدايات ظهورها، مبرراً ذلك بعوامل عـــدة، مشـــيراً إلى ازدهارهـــا فـــي ظل الإقطاع، ملاحقاً مسار تطورها في المـــراحل اللاحقة، لينتهي عند القول أنها "المدرسة الوحيدة التي لم يهفت بريقها أبدا على الرغم من مظاهر الذبول التي تلوح في ملامحها القديمة، وذلك لقدرتها على الكمون والنمو في الخفاء بطرق مختلفة، فهي تستسلم للسبات زمناً ثم تعود وقد لبست سوارا جديدا، كما هو الحال في –النيكوكلاسيكية– وفي قسماتها التي تعود إلى ما قبل عصر النهضة"[3].

ومـــع قـــول حسين مردان بازدهار الكلاسيكية في ظل الإقطاع مرة وفي "كـــنف الـــبرجوازية"[4] مـــرة أخرى، يشير إلى وجهة جديدة لها في العصر الحديـــث، حين يراها "تحظى إلى اليوم بدعم كبير من الجماهير البسيطة، ولم تـــزل أنفاسها القديمة تبدو في آثار هذا الفنان أو ذاك. ولربما عادت إلى عزها في أجيال قابلة فهي لم تعجز عن التسرب إلى الواقعية الاشتراكية الحديثة، وقد لا تعجز في المستقبل عن التغلغل في المدارس الفنية الآتية"[5]. ويبدو أن نبوءة الشـــاعر هـــذه مســـتمدة مـــن نظره إلى واقع الشعر العراقي وسيادة الاتجاه الكلاســـيكي فيه. وعلى الرغم من الطابع النظري الذي يكشف إشارات الشاعر تـــبقى عامة وتشير إلى جانب من ثقافته الخاصة واتكائه على بعض المصادر الـــتي لـــم يذكرها في مقالاته، فضلاً عن أنه لم يهتم بتقصي صورة هذا الاتجاه وآفاقه في أدبنا العربي ولم يتوقف عند مظاهره في العصر الحديث.

ويعطـــي هؤلاء الاتجاه الرومانتيكي قدراً أكبر من اهتمامهم. ولعل وراء ذلـــك التأمل والاهتمام تأثرهم في مراحل معينة في حياتهم ومسيرتهم الشعرية فـــي بعض مظاهره، وتعرفهم أمثلته وشعراءه، وسعي بعضهم إلى متابعة هذا الشـــاعر الرومانســـي أو ذاك فيمـــا كتبه من بدايات شعرية أو توقف عنده من قراءات أدبية عامة[6] وقد حاول بعضهم الإشارة إلى مرحلتين من الرومانتيكية

---

(1) ينظر: البياتي، مجلة شعر، العدد 37– ص63.

(2) الطاهر، من يفرك الصدأ، ص120.

(3) مردان، الازهار تورق داخل الصاعقة، ص161.

(4) الطاهر، من يفرك الصدأ، ص121.

(5) المصدر نفسه، ص122

(6) يمكـــن تلمس ذلك في البدايات الشعرية لجيل الرواد وما توقفت عنده قصائدهم الأولى من موضوعات، فضلاً عن التأثر على نحو وآخر بهذا الشاعر الرومانسي أو ذاك.

فـي الشـعر العراقي[1]، الأولى: ما شهدته المرحلة التي تلت الحرب العالمية الـثانية مـن حـركة دائبة في الأدب العراقي باتجاه التجديد واستلهام التجارب الشعرية العربية والعالمية التي تتبنى أفق الاتجاه الرومانتيكي وتقدم أمثلته. وفي ذلك يقول الشاعر شاذل طاقة: "إن هناك جيلاً من الأدباء فتح عينيه على انتشار واسـع لـلأدب الرومانتيكي وتتلمذ على بحيرة لامارتين وآلام فرتر وليالي دي موسيه وعبرات المنفلوطي.. وأخيراً علي محمود طه"[2].

ويـبدو أن هـذه المرحلة من الانشغال بالرومانتيكية ومثالها لم تدم طويلاً عـند هؤلاء الشعراء لانشغالهم بقضايا النضال والثورة واتجاههم إلى الالتزام والكتابة الواقعية، فغادروها إلى مراحل أخرى[3]. وحين نظر بعضهم بعد زمن إلى مـا خلفـته تـلك المرحـلة وجد أن عهدها في الشعر العربي كان: "عهد الميوعة حتى الدموع وإطلاق العنان للعواطف والخيال"[4].

أمـا المرحـلة الثانية التي وضعوها للرومانتيكية فلعلها تبرز في المراحل المتقدمة من شاعرية كل منهم، بعد انشغالهم الطويل بالتعبير عن الالتزام وتمثل الاتجـاه الواقعي ومنطلقاته. لا سيما أنهم لا يكادون يتفقون على تسمية خاصة بهـذه المرحلة، فيترددون في ذلك بين أكثر من تسمية واحدة وكل منها محاولة توفيقيـة بيـن اتجـاهين . فإذا كان السياب قد ارتضى لها تسمية (الرومانسية الجديـد)[5] فإن حسين مردان يسميها (الرومانسية الواقعية)[6]. ويسميها بعض الأدباء والدارسين (الرومانتيكية الثورية)[7] وأياً كانت التسمية فإنهم يتفقون على مفهـوم متقارب لها، يقوم على "أن يلتحم (الشعر) بالحياة وكينونة الفرد والأمة، وبهـذا المعـنى وحـده يستحيل الشعر الوجداني الذي كان يحسب من خلجات الـنفوس الـرقيقة واضطراباتها الباطنية المبهمة المعبر عنها بالرموز.. ويزداد كـثافة وعمقاً وإحساساً بالمسؤولية والتصاقاً بواقع الأمة وحياتها. وبذلك يلتقي الشعر الواقعي والشعر الوجداني على صعيد واحد ليخذ ما قضية الإنسان والفن معـاً، حيـث تلتحم النظرة النفاذة إلى الواقع والعاطفة المنفعلة الصادقة التحاماً

---

(1) *ينظر: مؤيد العبد الواحد، مقدمة السياب، ص ب*

(2) *طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، ص54.*

(3) *ينظر: مؤيد العبد الواحد، المقدمة للسياب، ص ب*

(4) *المصدر نفسه.*

(5) *المصدر نفسه.*

(6) *ينظر: طاهر، من يفرك الصدأ، ص122.*

(7) *ينظر: طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص82.*

متعاضداً في وحدة القصيدة وديناميتها"[1].

ويرى السياب أن المرحلة الجديدة تخلصت من كل عيوب المرحلة الأولى: "فبينما كان الشاعر يعبر عن عواطفه تعبيراً مباشراً مشحوناً بالميوعة والمبالغات في الخيال أصبح الآن لا يعبر عن تلك العواطف إلا عن طريق التعبير عن عواطف سواه من الناس، ينتقيهم من الحياة أو من التأريخ والأسطورة"[2].

وبعيداً عن مراحل الرومانتيكية وأنماطها كان حسين مردان الوحيد الذي خصها بمقالة منفردة، تحدث فيها عن مسارها وآفاق تأثيرها. ولكنه وقع في فهم مضطرب لها وأصدر عنها أحكاماً متعجلة. ففي الوقت الذي رأى أنها لم تكن نتاج نزعة فردية لم يعلق على دعوى (جوته) في أنه و(شلر) مبدعا هذا المذهب، قاصرا الأمر على التسمية وحدها[3]. كما أنه جعلها محصورة بالأدب وحده[4]، غافلاً عن ذلك الكم الهائل من العطاء الرومانتيكي في مجالات الإبداع الأخرى[5]. ويشخص حسين مردان أسباب انهيارها بقوله "فالهروب من دخان المعامل دفع بالرومانتيكية إلى الإغراق في الخيال بحيث صارت عبدة للتناقض فساهمت بذلك في تشويه الحقائق الخاصة بالخبرة الإنسانية كما أن رعايتها المفرطة للمضمون قد أضعفت قابليتها على النمو الطبيعي"[6]ومع أن كلاً من هؤلاء الشعراء بدأوا خطواتهم الإبداعية معاودين النظر في أمثلة الشعر الرومانتيكية وشعرائه فقد تعرض هذا الاتجاه لنقد شديد منهم إذ عاد السياب في مرحلة لاحقة إلى ما ساد ديوانيه (أزهار ذابلة) و(أساطير) من مظاهر هذا الاتجاه ليبررها بعوامل نفسية خاصة به[7]، منطلقاً من الموقف الفكري الذي يتبناه في تلك المرحلة من حياته[8]، معبراً عن رفضه لقيود هذا الاتجاه، وأصبح يرى الرمانسيين الذين يسكنون الأبراج العاجية ليسوا سوى خدّام للمستعمرين

---

[1] *طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص82.*

[2] *مؤيد العبد الواحد، ص ب.*

[3] *ينظر: الطاهر، من يفرك الصدأ، ص123.*

[4] *المصدر نفسه.*

[5] *ينظر: المصدر نفسه ص125. حيث أشار الطاهر في الهامش إلى أن الرومانتيكية لم تقتصر على الأدب وحده.*

[6] *المصدر نفسه، ص124.*

[7] *ينظر: ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص40.*

[8] *ينظر: العبطة، ص83.*

بصورة غير مباشرة"[1].

ويرى البياتي أن الشعر الرومانتيكي "تزييف فج للواقع الذي نعيشه وتعبير مسطح عن الجوانب الهامشية فيه"[2]. ومع أن شاذل طاقة يعدها محاولة للتخلص من آثار التقريرية والمباشرة وتأليف الشعر مثلما يؤلف كلام الصحف ينظر إليها على أنها "انهزام أمام المسؤولية وعشق للقمر وذوبان وتخاذل واستكانة أمام المرأة"[3]، وهي السمات التي لا يرتضيها الشاعر الملتزم الذي يبحث عن آفاق التعبير الإنساني المؤثرة[4].

وكان الشاعر الحلي وحده الذي نظر بإعجاب إلى التجربة الشعرية الرومانتيكية لدى بعض الشعراء العرب، فعنده أن "عمر أبو ريشة ومحمود حسن اسماعيل وجورج صيدح وعلي محمود طه لم يعالجوا الشعر من حيث الكيان الخارجي للتعبير الشعوري إلا على أساس البحور التي قيدها الفراهيدي.. ولكن شعور هؤلاء.. ينبض سحراً ويقطر جمالاً ويدق عاطفة بل فناً عميق الغور وإبداعاً يصل إلى ذروة الخلق التجديدي"[5]. فكأنه يفصح بذلك عن صلة شاعريته في بعض مراحلها بما قدمه هؤلاء الشعراء واهتمامه بشعرهم، الأمر الذي حدا بالسياب إلى القول عنه أنه "طور رمزية محمود حسن إسماعيل تطويراً جعله يتميز بأسلوب خاص ينفرد به"[6].

كان لظروف العراق السياسية وطبيعة الواقع الفكري الذي ساد فيه أثر كبير في توجيهات الأدب إلى التعبير عن هذه الحالة والاستجابة لها، الأمر الذي خلق ظرفاً مناسباً لتقبل الاتجاه الواقعي في الأدب العراقي منذ أوائل العقد الرابع[7].

وكان الشعر مجالاً خصباً لأن يتجه الشعراء العراقيون فيه إلى التعبير المباشر عما يتردد في مجتمعهم وعصرهم. ولم يكن ذلك بمقتصر على الشعر

---

(1) *حسن توفيق، ص129.*

(2) *محمد مبارك، ص121.*

(3) *طاقة، نحو التزام عربي في الأدب، مجلة الأقلام، ص54*

(4) *ينظر: البياتي، مجلة شعر، العدد 37، ص63.*

(5) *الحلي، مجلة الآداب، العدد الرابع، نيسان 1954- ص67.*

(6) *الولي، حديث السياب، ص16.*

(7) *ينظر: مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، ص355، وعباس توفيق، ص562 وطراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص83.*

الحـــر وحـــده، فقد ساوقه شعر الشطرين في ذلك، واستوعبت القصة والرواية والمســـرحية جوانـــب من هذا الاتجاه وقدمت أمثلته، بما هيأ ظرفاً مناسباً لأن ينشـــط دعاة هذا الاتجاه على صعيد الممارسة النقدية. وكان الشعراء العراقيون من أبرز أولئك الدعاة. ولنا أن نقف عند شاعرين منهما: هما السياب والبياتي. يـــردد السياب مفهوم الواقعية الذي تبناه الشاعر والناقد الإنكليزي ستيفن سبندر، وهو مفهوم يستمد تصوره لها من خلال التعبير عن الحقيقة وإظهارها فهي التي "تمكـــن الشـــاعر أو الفنان من تحليل مجتمعه تحليلاً يحوي أكبر قدر ممكن من الحقائق ولا يهم بعد ذلك من أية وجهة نظر انطلق"[1].

ويـــرى أن الاتجـــاه الواقعي في القصة "أول ما عرفه الأدب العربي منذ أواخـــر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين"[2] ولكن هذا الاتجاه "سرعان مـــا اندحـــر أمـــام الاتجـــاه الرومانتيكي الذي يمكننا القول بأن مصطفى لطفي المنفلوطي كان رائده الأول أو من أوائل رواده"[3]. ويبدو أن السياب توقف عند الأدب القصصـــي العربي الذي كان يكتب في مصر جاعلاً إياه تحديداً للبعدين الفـــني والـــتأريخي في دخول الاتجاه الواقعي إلى الأدب العربي، من دون أن يقـــدم تـــبريراً لذلك. فهو لم يحاول أن يجد صلة بين أسبقية القصة العربية إلى الاتجـــاه الواقعـــي من مجالات الإبداع الأخرى وطبيعة البناء الفني الذي قامت عـــليه القصـــة في أمثلتها التي كتبت حينذاك، فضلاً عن أثر القصة الغربية، لا ســـيما الفرنسية منها في هذا التوجه، حيث كانت فرنسا الموطن الأول للانشغال بالاتجـــاه الواقعـــي، وعـــد تطور القصة فيها على أيدي روائيين كبار فيها من عوامـــل ازدهار الواقعية وتطورها[4]. ولا يخفى على المتأمل أهمية هذا العامل فـــي ظهور القصة الواقعية في مصر ثم انتقال هذا الاهتمام إلى البلاد العربية الأخـــرى، ولا ســـيما العراق، أما رأي السياب في اندحار الاتجاه الواقعي في القصـــة العربية أمام الاتجاه الرومانتيكي فليس له ما يؤيده تأريخياً أو فنياً، ففي الوقـــت الـــذي كان المنفلوطي وسواه يكتبون القصة الرومانتيكية أو يترجمونها إلى العـــربية كـــان الاتجاه الواقعي يبرز أكثر نضجاً وتطوراً في قصص طه حســـين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وسواهم وإذا نظرنا إلى المسألة بمقياس

---

(1) *السياب، الالتزام واللاالتزام، ص251.*

(2) *السياب، المصدر نفسه، ص252.*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *فضل، ص21*

فـني فإن الواقع خلاف ما قاله السياب فقد اندحر الاتجاه الرومانتيكي، الذي لم يكـن فـي حقيقته ندا للاتجاه الواقعي، أمام الاتجاه الأخير وما عاد إلا صورة محـدودة الملامـح فـي تأريخ الأدب العربي[1]. وإذا نظرنا إلى واقع القصة والـرواية العراقية يتأكد ما قلناه على نحو ناصع. فإذا كانت القصة العراقية قد بـدأت واقعية من خلال قصص (محمود أحمد السيد) ومن جاء بعده من كتاب القصـة (عـبد المجيد لطفي وعبد الملك نوري وذنون أيوب وسواهم)[2]، فإنها ظـلت في الغالب أمينة لهذا الاتجاه، في حين أن القصص والروايات التي تبنت الاتجاه الرومانتيكي لا تكاد تبرز حضوراً مهما في مسيرة الأدب القصصي في العراق.

وأولى السـياب الشـعر العـراقي عنايته وهو يحدد للواقعية ملامحها في الأدب العـراقي، فقـد تغلغلت روح هذا الاتجاه في الشعر واستقام صوتها في معظم الأصوات الشعرية العراقية متساوقاً مع القناعة الفنية لدى كل منهم –على صـعيد البـناء– مما أدى إلى المحافظة على القيم الموروثة. وتلك حقيقة تنبه السياب عليها حين نظر في مفهوم الواقعية مقترحاً لها تسمية (الاتجاه) بدلاً من (المدرسـة)، حين أسمع شخصاً يتحدث عن المدرسة الواقعية في العراق أود لو أنـه استعاض عن ذلك التعبير بسواه: الاتجاه الواقعي. إن الواقعية اتجاه يمكن أن يندرج تحت لوائه شعراء من شتى المدارس الشعرية"[3]. وعلى هذا الأساس يـرى أن الكـتابة عـن المدرسة الواقعية في الشعر العراقي "ليست يسيرة. أن معـناها الكـتابة عـن الشعر العراقي كله بكل مدارسه المختلفة"[4] إذ أن كل الشعراء الذين يستحقون أن نسميهم شعراء هم واقعيون من الشاعر الفحل الشيخ محمـد رضـا الشبيبي إلى أستاذنا الأكبر محمد مهدي الجواهري، إلى خالد الشـواف بديباجته الشوقية.. إلى كاظم جواد.. إلى علي الحلي"[5]. وكان على السياب ألا ينسى الرصافي والزهاوي في إشارته. ولعل كونهما قد توفيا سبباً في إهماله الإشارة إليهما.

---

(1) ينظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، القاهرة 1976، ص190 وما بعدها.

(2) ينظر: محمود أحمد السيد، المجموعة الكاملة، المقدمة بقلم علي جواد الطاهر، ص16.

(3) الولي، ص15-16.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

ويشير السياب إلى أهمية الاتجاه الواقعي بما يمنحه للشعر من مكانة مؤثرة في مجتمعه، ويعده طريقاً مهماً لنشر الأدب بين الجماهير[1]، غير أنه يطالب الشاعر ألا ينساق وراء سهولة التعبير ومباشرته من خلال هذا الأسلوب، بل عليه أن يستحضر وعي المبدع وروحه: "إن خير ما يروج به الأدباء الواقعيون للاتجاه الواقعي هو أن يجوّدوا في أدبهم ويبلغوا به أعلى ما يستطيعون من درجات الإبداع"[2]. ولأجل هذا الحرص عاب السياب على البياتي بعض قصائده التي رآها تقدم صورة مشوهة للاتجاه الواقعي[3].

ويرى البياتي أن أكثر أدباء العراق "يجهلون أو ليس لهم إلمام عميق بمفهوم الواقعية بمختلف اتجاهاتها، فالواضح أن ما استطاع تحقيقه الأدباء المذكورون هو الأخذ بجانب واحد دون غيره، ألا وهو التصوير الآلي لظواهر الحياة الاجتماعية مع غض النظر عما يكتنف هذه الظواهر من أسباب ودوافع"[4]. وكان شعر السياب هدفاً لمطاعن البياتي فيما ساد الشعر العربي من محاولات التعبير الواقعي، إذ عاب عليه بعض ما ورد في شعره من دعاوى الواقعية، مخاطباً إياه بقوله: "إن الواقعية يا سيدي ليست (ترللا) وإنما هي في البساطة والعفوية والأمل في مستقبل الإنسان"[5].

وحاولت نازك أن تجد للمذاهب الأدبية تأثيراتها في الجانب الموسيقي من الشعر، فسعت إلى تلمس هذه المؤثرات وطبيعتها بين الشعر الحر وشعر الشطرين لتصل إلى القول: إن أوزان الشعر الحر تتيح للشاعر المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا. "وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية"[6]

---

[1] ينظر: السياب، وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدب الحديث، الآداب5، العدد العاشر، تشرين أول 1956، ص100.

[2] الولي، حديث البياتي، ص18.

[3] ينظر: المصدر نفسه.

[4] الولي، حديث البياتي، ص32

[5] المصدر نفسه، ص37.

[6] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص43.

ويحمل هذا الرأي كثيراً من التناقض، لا سيما حين يأتي من نازك الملائكة التي كانت تؤكد عشقها لأوزان الشعر العربي، إذ أن أوزان الشعر الحر -وهو مـا لـم يخـف عـلى نازك- هي نفسها أوزان شعر الشطرين. وكان الحري بالشـاعرة أن تـتوخى الدقة فتشير إلى طبيعة البناء الموسيقي للشعر الحرفي خصوصـية التعامل مع الوزن الشعري بالصيغة التي لا توحي أنها تتحدث عن أوزان للشعر الحر هي غير أوزان شعر الشطرين كما يلوح من حديثها. وكان عـليها أن تفعل هذا في إشارتها إلى ما تلمسته من صلة بين الأسلوب الشعري والاتجـاه الفكـري والفني الذي يتبنى قيمه وأفكاره، إذ لا تتضح العلاقة بينهما بالصـيغة التي أشارت الشاعرة إليها، فليس شعر الشطرين وحده الذي يمكن أن تغمـره الأجـواء الرومانتيكية ولا يمكن للشعر الحر أن يتمثل الاتجاه الواقعي ويكون صيغة التعبير الفنية الوحيدة عنه فهما أسلوبان شعريان، يمكن لكل منهما أن يبرز المضمون والرؤية والتجربة التي يريدها الشاعر سواء أكانت واقعية أم غيـرها. وتداخلت عوامل متعددة في أن يتحول الحديث عن الواقعية إلى اتجاه جديـد فيها هو (الواقعية الاشتراكية) التي عرفت بكونها رسم صورة للواقع لا تقوم على ما فيه حسب بل كما ينبغي أن يكون[1]، فكون الأديب واقعياً "لا يعني عـلى الإطلاق نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه. وهو ليس تقديم نسخة من خـلال ورق شفاف أو طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين"[2].

وقـد تـلقف الأدبـاء العراقيون هذا الاتجاه بأسماء مختلفة، فهو (الواقعية الاشـتراكية) تارة، وهو (الواقعية الحديثة) تارة أخرى، من دون محاولة تمييز الحـدود الفاصـلة بينهما[3]، بما خلق اضطراباً في إشارات الأدباء إليهما وفي استخدامهما.

ولـم تخرج إشارات الشعراء إلى هذا الاتجاه عن تصور عام يتوقف عند الرغـبة فـي تبـني الأفق الفكري الذي استوعب هذا الاتجاه صورته ومحاولة الـبحث عـن خطوطه وملامحه في الأدب العراقي. لا سيما حين ربط بعضهم بيـن هذا الاتجاه والمجتمع الذي يظهر فيه، مثلما فعل البياتي الذي قال إن مثل

---

(1) ينظر: فضل، ص28. ومحمود الربيعي، ص49.

(2) غارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة 1968-ص226.

(3) ينظر: مطلوب، النقد الأدب، ص349. وعبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، ص 34 وما بعدها.

هذا الاتجاه لا يتضح إلا في مجتمع اشتراكي[1]. وكان هذا يعني –طبقاً لرؤيته– استحالة وجوده في الأدب العراقي، وسي فكرة يفندها الاهتمام الذي أولاه المبدعون لهذا الاتجاه وسيل الدراسات والقصائد والقصص الذي تبنت رؤيته.

وأولى الشعراء العراقيون الاتجاه الرمزي عنايتهم. وكان لكل منهم منطلقاته الخاصة في هذا التوجه.

كانت نازك تعد الرمزية ثمرة طبيعية للغموض الذي يغلف النفس الإنسانية بألف ستر، مما يؤدي بها إلى التعبير الغامض الملتوي، ترفده الذكريات المطمورة التي حفظها العقل الباطن، وما عاد العقل الواعي يتذكرها[2].

ولكنها حين تنظر من زاوية صلة الشعر بالمتلقي تجد أن الشعر الرمزي لا يلقى الاستجابة المناسبة بسبب أن هذا الاتجاه يحمّل اللغة أثقالاً من الرموز والأحلام الباطنية والخلجات الغامضة واتجاهات اللاشعور[3].

ويؤكد السياب منذ مرحلة مبكرة أنه ليس بشاعر رمزي. أما ما توحي به بعض قصائد ديوانه الثاني (أساطير) من إشارات ورموز غامضة، فهي حالة يعنيها، رغبة منه في ألا يعرف الناس ما يقصده فيها من أفكار وتعبيرات خاصة به[4].

وكانت الرمزية من المدارس التي اهتم حسين مردان بالكتابة عنها[5]. ناظراً إليها على أنها المرحلة الأخيرة المتطرفة من الرومانسية[6]، ذاكراً أبرز شعرائهافي الغرب، ولا يشير إلى أي من الشعراء العرب الذين عدوا من أنصار هذا المذهب في شعرنا العربي، مثل اليأس أبي شبكة، وسعيد عقل وسواهما من الرمزيين. ويرى أن الرمزية، بتوجيه عنايتها إلى الألفاظ وهجرها المعاني "ابتعدت عن الحياة وحبست نفسها داخل غرفة مقفلة هي ذات

---

(1) *البياتي، مجلة المثقف، العدد 2، تشرين الثاني 1958، ص117.*

(2) *تنظر: الملائكة، شظايا ورماد، المقدمة، ص15*

(3) *ينظر: المصدر نفسه. وكذلك د. عبد الرضا علي، ص170 حيث درس مفهوم الرمز وطبيعته عند الشاعرة.*

(4) *ينظر: السياب، أساطير، ص6.*

(5) *من اللافت للنظر أن حسين مردان أهمل الكتابة عن الواقعية فيما كتبه عن المدارس الأدبية.*

(6) *ينظر: الطاهر، من يفرك الصدأ، ص131.*

الشاعر"[1]

اهــتم شعراء التجربة الشعرية الجديدة بما يغني القصيدة ويوسع من مداها التعــبيري، ويضفي على بنائها طاقة تعبيرية مؤثرة. وكان لهم في هذا الجانب تــأمل نقدي مهم لاستعمال الأسطورة والرمز في القصيدة الجديدة وطبيعة الأفق التعبيري الذي يقوم عليه، بما عدّه الشعراء والنقاد "إحدى الإنجازات المهمة في القصيدة العراقية الحديثة"[2].

ولــلوقوف على طبيعية الرؤية التي تنبه عليها هؤلاء الشعراء عن الرمز وفاعــلية وجوده في القصيدة ينبغي القول أن بعضاً من استعماله هو مما عرفه عــدد من الشعراء مثل الزهاوي الذي رمز بــ (ليلى) لبلاده[3]، والشرقي الذي جعــل (البلبل) رمزاً يناجيه، ويبث له همومه وأفكاره[4]، ولكن هذا الفهم للرمز يقــوم على نظرة مباشرة ترى أن الرمز عدول عن التعبير الصريح إلى سواه، ليمسي الرمز تلميحاً بالأمر الذي نظم الشاعر قصيدته من أجله. ومن ذلك قول البصير في قصيدته (الليل والصبح)[5]:

رب ليــل كــلكل الــنجم لــه	*فــوق عــرش الأفق تاجا فانعقد*
مــاجت الظــلماء أمواجاً به	*فحســبت الشــهب إذ تطفو زبد*
رام أن يغــرق فيهــا بــدره	*فأقــامت دونـــه الأنــوار سـد*
تخــذ الجــو لـــه عاصــمة	*وأقــر الحكــم فيهــا فاســتبد*
فغزاه الصبح في جيش السنا	*وشــعاع الشــمس يتــلوه مدد*
فصــم الفجــر عرى سلسلة	*لــلدجى كــان لهــا الــنجم زرد*
مــثل جــور الترك قد كان لذا	*شــمله مثــلهم صــار بــدد*
فكــأن الأفـــق إذ تقهـــره	*حمــلة الظــلماء شعب يضطهد*
وكـــأن الفجـــر إذ حـــرره	*عـــربي مـــد للعــلياء يـــد*

---

[1] المصدر نفسه.

[2] اطيمش، ص121.

[3] ينظر: الزهاوي، الديوان، 1: 21-26-394-396-549.

[4] ينظر: علوان، ص432 وما بعدها.

[5] ينظر: البصير، البركان، ص19.

وقد رأى الوائلي أن في القصيدة رمزاً "استغله البصير في الناحية السياسية كمـا اسـتغله غيره من الشعراء المعاصرين. فالليل والنجوم والظلماء والصبح والفجر كلها رموز ذات دلالات سياسية"(1).

ويـبدو الرمز في القصيدة وتعليق الوائلي عليها متجهاً إلى ناحية التعبير الـذي قام فيه مضمون غير مباشر بنقل فكرة الشاعر التي قصدها. وإذا كانت هـذه وجهة محددة قام عليها فهم الرمز وطرائق استخدامه فقد أفصحت التجربة الشـعرية الجديدة عن مفهوم ورؤية تضع للرمز خصائص تعبير وسمات فعل مسـتوحات مـن اسـم الرمز وما يكتنفه وجوده المعين- سواء أكان مصدره أسطورياً أو تأريخياً أو من نسج الخيال الشعبي.

ويـبدو أن الغاية التي استخدم فيها الرمز أول الأمر هي ذاتها التي ذكرها الوائـلي. وفي ذلك يقول السياب: "ساعدت الظروف السياسية التي كانت البلدان العـربية تمـر بهـا -حيث الإرهاب الفكري وانعدام الحرية- إلى اللجوء إلى الرمز، يعبرون بواسطته عن تذمرهم من أوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء، وعن أملهم في انبعاث ينتشلها من موتها"(2).

ويؤكـد السياب أن استعمال الرمز في هذا الاتجاه تجربة عراقية خاصة: "نشأ الرمز أول ما نشأ في العراق. وكان السبب سياسياً محضاً. ولقد كنا نحاول فـي زمـن نوري السعيد (في زمن العهد الملكي المباد) أن نهاجم هذا النظام. ولكنـنا كنا نخشى أن نهاجمه صراحة. فكنا نلجأ إلى الرمز تعبيراً عن ثورتنا عـليه"(3). ولعـل تلك مرحلة أولى في استعمال الرمز، تلتها مراحل نقلته إلى مجـالات تعبير أكثر عمقاً وأوسع دلالة، وهو ما توقف السياب عنده حين حدد لاستخدام الرمز والأسطورة آفاق تعبير مهمة في التجربة الشعرية الحديثة(4).

---

(1) الوائلي، شعر البصير السياسي قبل الثورة، مجلة الرابطة، العدد 1، النجف 1975، ص57

(2) السياب، الالتزام واللاالتزام، ص250.

(3) السياب، حوار، مجلة ألف باء، العدد 431، كانون الأول 1976، ص35.

(4) فضلاً عن الدافع السياسي يشير السياب إلى الدافع الروحي: "فنحن نعيش في عالم لا شعر فيـه، أعـني أن القيـم الـتي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحـت الأشـياء التي كان بوسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تـتحطم واحداً فواحداً، وتنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللا شعر لـن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تـزال تحـتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزاً،

وتـــتردد القناعة باستخدام الرمز لدواع سياسية عند علي الحلي الذي يقول: "لا يمكــن توهج الرمز الموحي في الشعر إلا عبر ظروف استثنائية أو مراحل خانقــة مــن مسيرة التأريخ البشري لها مسبباتها وأنماطها. ففي عهود الطغيان و(الدكـــتاتورية) تتشـــط الحركة الرمزية في الشعر بصورة مكثفة، ويتزايد عدد الشـــعراء الرمزيين، كما حصل في فرنسا قبل ثورتها العارمة عام 1789، أو فـــي العراق خلال العهد الملكي"[1]. وعنده أن هذا الاستعمال للرمز الموحي مع ســبق الفهــم الذاتي "هروب مدرك يمارسه الفنان من سطوة الغضب السلطوي الــذي يــثيره الحــرف المكشوف والكلمة الواضحة. وهو على أية حال يمتلك شـــرعية الصدق الفني والحياتي لوجوده ضمن شروط الواقع الذي تفرضه تلك المرحلة"[2].

تـــرى نـــازك أن الرمز "تلميح" إلى الأشياء.. وهو يمنح القصيدة أعماقاً تســتثير الفكـــر وتفســح آمـــاد الخيال"[3]. ولا تشير نازك إلى طبيعة الرموز الشعرية ومصادرها. ولكنها تميّز بين استعمال الرمز في القصيدة على نحو لا يقــدم المضـــمون إلا مـــن خلال إيحاءات خاصة والاتجاه الرمزي الذي يعنى شعراؤه بتصوير الجهات المبهمة من النفس، والغوص وراء الأحلام وعوالم ما خلف الوعي، مما يلتمسه دعاة الرمزية التماساً من خلال الاهتمام بموضوعات التحليل النفسي[4].

وتحـــول الرمـــز فـــي مفهوم الشاعر عبد الوهاب البياتي له إلى (قناع) "يـــتحدث مـــن خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته"[5]. ويحدد البياتي ملامح الرموز والشخصيات التي تصـــلح قـــناعاً والتي وجدها في التأريخ والأساطير، فيشترط لهذه الشخصيات

ولبيـــني مـــنها عوالم تتحدى منطق الذهب والحديد "مجلة شعر، بيروت، العدد الثالث، تموز 1957، ص112.

ويبدو أن السياب قد تأثر بقوله فاغنر عن الأسطورة أنها "حقيقة مدى الدهر ومضمونها مهما كثفـــناه، يبقى مضموناً لا ينضب له معين مدى الأجيال" ينظر: جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، بغداد 1982- ص28.

[1] علي الحلي، مجلة الجامعة، العدد 6، ص34.

[2] المصدر نفسه

[3] الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص167.

[4] ينظر: المصدر نفسه.

[5] البياتي، الديوان، 1: 38.

سمات دالة، إذ ينبغي للشاعر أن يبحث عن الشخصية التي يجد فيها ما يجعلها مهيأة لاستيعاب المضمون الذي يريده، على أن تراعى في ذلك أيضاً الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية التأريخية والأسطورية، فبعض الشخصيات لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها"[1].

وقد حقق الشاعر عبد الوهاب البياتي فيما كتبه عن القناع سبقاً تأريخياً "إذ كان أول من أشار إلى هذا الأسلوب إشارة دقيقة وتحليلية لطبيعته، كانت مهمة لكي يأخذ القناع مكانته بوصفه مصطلحاً نقدياً وأسلوباً أدبياً له خصائصه"[2].



---

[1] *المصدر نفسه.*

[2] *علي حداد حسين، قصيدة القناع، دراسة لبعض نماذجها في الشعر المعاصر، مجلة الأقلام، العدد 11-12، بغداد، تشرين الثاني -كانون الول 1987- ص259.*

الفصل الرابع :

وسائل البناء الشعري

*اللغـــة:

لعــل الــلغة مـــن أبرز سمات النضج العقلي للإنسان، ومجال رقي كيانه وتطوره. وهي في ذلك ظاهرة إنسانية حضارية، رافقت مراحل الحياة البشرية حتى تكاملت صورتها مع تطور هذه الحياة واتساع مضامينها.

ويــبدو أن مفهوم اللغة عرضة للتداخل بين مهمتها في أن "تعبر وتبين"[1] والمصـــادر التي تجمعت في كيان يمثلها بوصفها بنية تعبيرية معقدة، سواء ما كـــان مـــنها إلهامـــاً أو تواضعاً أو تقليداً ومحاكاة[2]. ولكن ذلك لا يمنع من أن نرتضـــي بعــض دلالة تحديد ابن جني في أنها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضـــهم"[3] من دون أن يغيب عن البال أنه قد توقف عند صورة أولية للغة قــبل أن يتحول بها الإنسان إلى مرحلة الكتابة، في منعطف معرفي واستجابة حضـــارية لمتطلــبات جديدة في حياته، ولذا يمكننا أن نقول: إن اللغة أصوات ورسوم على نحو رمزي، هي الحروف، يعبر بها الإنسان عن مستويات مختلفة مـــن الدلالة، وتشير اللغة في آفاق تطورها الصوتي إلى محتويات ذهن المتكلم ووعيـــه، ومن أجل هذا خضعت في مدلولاتها إلى قانون التجديد والنماء الذي تســير فيه حياة الإنسان، إذ أن "لغتنا تتغير وطرائق معيشتنا تتغير تحت وطأة التغيرات المادية في بيئتنا في جميع النواحي"[4].

ويتجاذب آلية الفعل اللغوي -في كونه وسيلة توصيل بين متلق منه ومتلق -بعـــد ان: يتمـــثل أحدهما في مدى ما يتوصل إليه المتكلم باللغة من أفق تعبير شـــعوري وفكـــري. ويتمـــثل الآخر في طبيعة مستوى الاستجابة التي يظهرها المتـــلقي لدلالة التعبير اللفظي ومستوياته، فإذا أنا حدثتك عن شيء مارسته أو أحسسته فإن ألفاظي هي بالنسبة إلي وسيلة للتعبير عن تجاربي. ولكنها بالنسبة

---

(1) *كرومبي، ص147*

(2) *ينظر: ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، د. ت 1: 44*

(3) *المصدر نفسه، 1: 33*

(4) *ماثيس، ص367.*

إليك وسيلة لتأدية هذه التجارب"[1]. وإذا كان ذلك موحيا بجانب من دلالة اللغة، هـو المستوى الأدائـي المباشر، فلا شك في أن طبيعة اللغة بوصفها تجربة صـوتية يمكـن تنظيمها على نحو خاص يغاير صورتها التعبيرية الأولى التي تقـف عـند حـدود إيصال المعنى، لخلق تجربة (صواتية -تعبيرية) مثيرة في بنيـتها وصـياغاتها إذ أن وظيفـة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقـل. ومـن هنا ضرورة تعقل اللغة والإلمام بقيمتها المعنوية. ولكن للآليات اللفظية فوق ذلك إيقاع صوتي يجعل وظيفتها الأساسية الإفادة والتأثير، ومن هنا ضـرورة الإحسـاس باللغة وإدراك قيمتها الشعورية[2]، وهو ما يظهره الشعر والفـنون الإبداعيـة الـتي تستعمل اللغة أداة تعبيرها، لتصبح اللغة فيها وسيلة وغايـة في الأوان نفسه. فهي وسيلة بإطارها العام في "نقل التجربة الشعورية الإنسـانية وتوصيلها"[3]، في الوقت الذي هي فيه "وسيلة وغاية في أداء المعنى والإيحاء به وتأصيله بجو خاص"[4].

وإذا كان الأدب "علماً وسيلته اللغة"[5] طبقاً لرأي ابن خلدون وهي الظاهرة الأولى فيـه فإن هيئتها في الشعر توحي بخصوصية تركيبها وخروجه بها عن صـيغها العقلانية، مستفيداً من أقصى منافذ الإيحاء والتجسيد والطاقة التعبيرية الكامـنة فيهـا، لكي "ينقل إلى المتلقي تجربة جديدة منفعلة بالحياة"[6]. وهكذا صـار الشـعر منطلقاً لاكتشاف أعماق اللغة التعبيرية ووسيلة إثرائها، وأمسى الشـعراء أقدر الناس على فهم قيمة الكلمة وتجلياتها المؤثرة، فهم إذ يغوصون في أعماق اللغة إنما يكشفون عن مجاهل تعبيرية لم يردها سواهم، ولأجل ذلك كـان تصـرفهم بهـا، عـلى نحو يخصهم وحدهم، مبررا، فهم "أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم"[7].

وكـان هـذا المسـار الذي سلكته اللغة في الشعر أفقاً جديداً تناسقت فيه صـياغتها لتـبرز خصوصية تعبيرية لما اتفق على وصفه بـ (اللغة الشعرية)

---

(1) كرومبي، ص17

(2) المصدر نفسه.

(3) منيف، ص243.

(4) الخياط، ص132

(5) ابن خلدون، ص1069.

(6) الواعظ، ص375.

(7) الحصري، زهر وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة 1953، 2: 63 الأدب

الــتي تــتخطى الســياق التعبيري الأول إلى نسق من البناء تتألف فيه الألفاظ والمعاني على نحو ممتلئ بدفقات من الإيقاع الصوتي المنسجم، لتصبح التجربة الشــعرية هــي التجربة اللغوية ذاتها، عبر محاولة "لخلق تنظيم لنسق أصوات الــلغة"[1]، الــتي تتحول في الشعر إلى كيان يحمل أهميته في ذاته وليس بما يشــير إليه، كيان يزدهي بحيوية دلالات غير اعتيادية تحرك واقع اللغة وتثيره لأن الشــعر فــي ذاتــه "إزعاج للغة السائدة المألوفة"[2]. وهو ما يجعل سعي الشــاعر إلى اختراق مباشرة التعبير اللغوي من هواجسه الأساس حتى يصبح اختياره لألفاظه معاناة حقيقية، بحثاً عما هو دقيق في قدرته على التجسيد. وفي ذلــك يقــول كيتس: أريد كلمة أكثر إشراقاً من كلمة مشرق، وأريد كلمة أكثر لطفاً من كلمة لطيف"[3] مشيراً إلى ذلك الحس العاطفي الذي يهيمن على رؤية الشاعر بما لا يمكن للغة في حدود عوالمها المدركة، أن تستوعبه.

(1)

تــتجاذب مفــاهيم شــعراء الشطرين للغة مناح عدة، تخضع لرؤيتهم لها، وتســتجيب لتصورات أسستها لهم مصادر ثقافتهم. وأولى معظمهم اهتمامه إلى الحديــث عن اللغة الشعرية في إطار نظره إلى اللغة عامة، وهي حالة متعلقة بطــبيعة الأداء التعبيري الذي أقام معظمهم شعره عليه وصلته بمسألة توصيل الفكرة إلى المتلقي بأقصر السبل.

يعــد الرصــافي الــلغة "واسطة نعرب بها عن أفكارنا ونترجم عن حياتنا ونعــبر عــن حاجاتــنا"[4]. وهو منطلق يقوده إلى الحديث عما بين لغة الكلام العــادي والــلغة الأدبية عامة والشعر خاصة من فروق جعلته يتحدث عن لغة للشــعر وأخــرى للنثر، وهو يقصد في ذلك طرائق التعبير باللغة وخصوصية الاســتخدام، وهــذا مــا يفصــح عنه حديث عن قسمة لغة النثر إلى (علمية) و(أدبيــة) تعنى الأولى بالإبانة عن المعنى الصريح، في حين أن اللغة الأخرى تنطــلق إلى غايات فنية تقصد لذاتها، فضلاً عن دلالة المعنى[5]. ولعل تصور

---

[1] *ويليك ، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق 1974، ص205.*
[2] *ماثيسن، ص18.*
[3] *درو، ص101.*
[4] *الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص48.*
[5] *المصدر نفسه، ص21*

الرصـــافي يقودنا إلى ما يشابهه عند (ريشاردز) مع اختلاف المسميات، حين قسم اللغة إلى (رمزية) تستخدم وسيلة للتعبير عن المعاني المباشرة، وهي التي سماها الرصافي (العلمية)، وأخرى (انفعالية) تقوم على نمط الصياغة التعبيرية الفـنية التي تؤثر في المتلقي، وهي عند الرصافي (الأدبية)[1]. وينظر الزهاوي إلى الـلغة بوصفها وسيلة لتأدية المعنى وتوصيله[2]. وهو الرأي الذي يشاركه الشـرقي فيه، فيعدها ذات غرض محدد هو (التأدية). وحين ينظر الشرقي إلى الـلغة السائدة في أدب عصره فيراها تفارق مفهوم التأدية، يصرح برفضه لهذا المسلك الذي حول اللغة إلى ممارسة عقيم أفقدتها قابلية التأثير، من منطلق فهم مخطئ رأى أدباء عصره يقيمون نظرتهم إلى اللغة عليه، متصورين أن اللغة "مهـنة اكتسابية يندرج إليها من زوايا الموسوعات اللغوية فينحت منها ما يثقل عـلى السامع"[3]. ويؤكد الشرقي رفضه لهذا الاتجاه ونأيه بشعره عنه، فيقول: "لأجـل ذلـك تجدنـي أحـاول الزحزحة عن الاتجاه القديم، فأخرج من الأدب المدرسـي حـتى لا يكـون ما أنظم وقفاً على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة إلى جنب الدواوين"[4].

أمـا البصير فعنده أن اللغة مما تمتاز به الشعوب من بعضها وتتشكل من خلالهـا خصوصـية كل منها، إذ أن "لغة كل شعب رمز حياته وعنوان مجده وديوان لأدبه وتأريخه"[5]. ويرى الوائلي أن "طابع كل أمة لغتها"[6].

لـم تكن اللغة لتتحرك بمعزل عن حركة المجتمع الذي يستخدمها، ولأجل ذلك نظر هؤلاء الشعراء إلى صلتها بحركة أهلها ومجتمعهم، رافضين جمودها عـن الـتطور مع واقع الناطقين بها. وقد شبه الزهاوي مسارها في التبدل بما يصـيب الجسـم الحي فهي "كالجسم الحي يعتورها من حين إلى آخر التغير، فيـزول منها ما يثقل لفظه على اللسان، أو يقصر عن تأدية المعنى، ويشيع ما يخف أو يقوم بوظيفته في التأدية.

---

(1) *ينظر: ريشاردز، ص6*
(2) *الزهاوي، الإصابة، ص4*
(3) *المصدر نفسه.*
(4) *الشرقي، عواطف وعواصف، ص5*
(5) *البصير، سوانح، ص98.*
(6) *الوائلي، الرسالة، العدد 871- ص3* .

وتمـوت كـلمات وتولـد أخـرى كما تموت الخلايا في الجسد الحي"[1]. ويذكـرنا تشـبيه الزهاوي هذا بما قال به الشاعر الروماني (هوراس) حين عد الـلغة كالشـجرة: "وعلى مدى السنين تتساقط الأوراق القديمة وتنمو بدلاً منها أوراق حديـثة" [2]. وما دمنا في صدد الإشارة إلى بعض أفكار هوراس التي نجد ما يماثلها عند الزهاوي، نشير إلى قناعتهما المشتركة في مسار اللغة نحو الـتجدد والنماء مع حياة أهلها. فمثلما كان (هوراس) يرى أن تجارب الإنسان" دائمة التغير والتبدل لأنها آخذة أبدا في الازدياد.. ولا بد أن تستحدث أبدا ألفاظ جديدة وتختفي ألفاظ قديمة"[3]، كان الزهاوي يقول: "ولما كانت الحاجات تتكاثر بـتقدم البشر والأفكار تتوسع كانت الآلة –اللغة– لابداء الأفكار القديمة المحددة غير كافية للتعبير عن الأفكار الجديدة الواسعة"[4].

ويتبـنى الرصـافي الفكرة ذاتها، ليعد اللغة وجوداً يتفاعل مع أحوال أهله فهـي "تابعـة في أطوارها إلى أطوار أهلها المتكلمين بها"[5]. وذلك عنده سمة تأصـيلها، لأن لغة كل أمة مقياس رقيها، فإذا أردت أن تعرف مبلغ كل أمة من العـلم والصناعة والتجارة والسياسة، وغير ذلك من أحوالها الاجتماعية، فانظر في لغتها فإنك تعرف بها مبلغها من ذلك كله"[6].

ويضـرب مـثلا بواقع اللغة العربية ومغايرة قدرتها التعبيرية في العصر الحديـث لمـا كـانت عـليه العصور السابقة، فيرى ضرورة أن ندرك قوانين العصـر لنسايره في لغتنا، إذ "لا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها فـي زمـن امرئ القيس، فكيف نتقيد بلغته وهي قاصرة عن هذه الأفكار وهذه الحيـاة وهـذه الحاجـات"[7]. ولن نصل باللغة إلى ما نريده لها من فاعلية إلا بتفحص آفاق حياتنا وتخليصها من الجمود. وعند ذلك نستطيع أن ننهض باللغة إلى مسـتوى تكـون فيه صالحة لأفكارنا منطبقة على حياتنا العصرية، كافية لحاجاتنا اليومية"[8].

---

(1) *الزهاوي، الإصابة، ص4*

(2) *هوارس، ص72.*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *الزهاوي، الإصابة ص4.*

(5) *الرصافي، الآلة والأداة، تحقيق عبد الحميد الرشودي، بغداد 1980، ص5.*

(6) *الرصافي، الآلة والأداة، ص5.*

(7) *الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص48.*

(8) *المصدر نفسه.*

ويعد الرصافي الشعر مقياساً مهماً لمعرفة ما تتوصل إليه اللغة من رقي ونضج، ويجد في شعر المتنبي مثالاً مناسباً لانطباق رأيه هذا على اللغة العربية، وما وصلت إليه من تطور في العصر العباسي "فإذا أردت أن تعرف بلغته اللغة بعباراتها من المعاني الدقيقة العليا فاقرأ شعر المتنبي.. فإنك تعرف بشعر هذا الشاعر الكبير مبلغ الرقي الذي ارتقته اللغة بمعانيها في هذا العصر"[1]. ومن هذه الرؤية يحدد الرصافي منطلقاً نقدياً يستعين فيه بالعصر الذي عاش الشاعر فيه، لينظر إلى تمايز لغة الشعراء، فيرفض النظر النقدي إليه في مستوى واحد من التجربة الشعرية، ويسخر ممن طالبه برأي في شاعرية كل من امرئ القيس والمتنبي، إذ كيف يعرف أشعرهما "وبين المتنبي وامرئ القيس قرون طافحة بأسباب التقدم والرقي في اللغة"[2]. ولا شك في أن نظرة الرصافي هذه تتوقف عند الحديث عن تطور اللغة الأدبية للعصر وليس اللغة عامة التي تتطور مع جوانب الحياة المختلفة ومع موضوعية ما قاله عن لغة الشاعر وعلاقتها بعصره يبقى البحث عن تميز شاعرية أي شاعر غير مقتصر على اللغة وحدها بل يمتد إلى جوانب فنية ومضمونية أخرى. وهذا ما يجعلنا لا نشارك الرصافي رفضه إجابة من سأله عن المتنبي وامرئ القيس ومن فيهما أكثر شاعرية، إذ يمكن تشخيص ذلك في جوانب ترتبط بالموضوع والرؤية والبناء الفني وصدق التعبير وعمق الشاعرية.

يبدو أن واقع اللغة العربية واجه الشعراء بما يغاير تصوراته النظرية عن اللغة وتطورها، فقد أمست العربية، بفعل عوامل متداخلة وفي مراحل معينة أسيرة التقليد الذي ذبل فيه عودها وتوقف عن النماء، فقيدت حركتها.

ويقلب الزهاوي المعادلة حين يجعل العربية مسؤولة عن انكفاء أهلها وتأخرهم، متصوراً أن "من أسباب تأخر العرب في السباق الاجتماعي ضيق لغتهم عن الإفصاح عما وجد في العالم من علم وآلات وأفكار وآداب"[3]. وكان الرصافي يشاركه في ذلك. وعنده أن اللغة العربية توقفت عن التطور والنمو "لكونها لم تجر مع الزمان فيما أحدث وجدد منذ قرون، فسبقتها اللغات التي جرت مع الزمان نامية" [4]، وأصبح المتكلم بها عاجزاً عن التعبير عن كل ما

---

[1] *الرصافي، الأدب العربي، ص55*

[2] *المصدر نفسه.*

[3] *الزهاوي، الإصابة، ص4*

[4] *الرصافي، الآلة والأداة، ص12-13.*

يراه من آثار المدنية الحاضرة"[1].

ولعل ذلك منطلق يفتقر إلى الموضوعية، لأن اللغة إنما تستجيب لدواعي أهلها في التعبير، وتجري معهم إذا ما تقدموا، وليست هي التي تقف في وجه مطامح أهلها وتطور آفاق مجتمعهم، وذلك ما كان الشعراء يعونه حقاً حين يتأملون لغتهم. يقول الزهاوي: "ولا ذنب للغة في ذلك بل الذنب كل الذنب يعود إلى أبنائها الآخذين بخناقها، فهم الذي ضيقوا عليها، فلم يدعوها تتنفس"[2] وهو ما يشاركه الشبيبي فيه، فيعد ضعف اللغة بعض ذنب أهلها، لا سيما قادة الرأي فيهم، الذين لم ينظروا إليها بعين الاهتمام والرعاية.[3] ويسارع هؤلاء الشعراء إلى تأكيد أصالة اللغة العربية وسماتها التعبيرية العالية، ويدعمون ذلك بأدلة مستمدة من استقرائهم لمسارها فهي عند الرصافي: "لغة راقية جداً، ومن أغنى اللغات كلها وأرحبها صدراً، لما فيها من اختلاف طرق الوضع والدلالة، واطراد التصريف والاشتقاق وتنوع المجاز والكناية وتعدد المترادف، وغير ذلك من النحت والقلب والإبدال والتعريب"[4].

ويلاحق البصير المسار التأريخي للغة العربية مؤكداً حيويتها فقد "كانت لغة أمة بدوية وثنية، ولكنها استطاعت مع ذلك أن تعبر عن كل ما جاء به الإسلام من أحكام جديدة وفرائض.."[5]. وتصل به هذه الملاحقة إلى القول إنها "غير عاجزة عن القيام بحاجة أمة متحضرة إلى الإبانة والإفصاح، وأن صرفها ونحوها ليسا أصعب نحو وصرف عرفهما تأريخ اللغات"[6]، معتمداً في تأكيد رأيه دراسة مقارنة بينها وبين اللغة الفرنسية[7].

ويتحدث الوائلي عن الطاقة الكامنة في اللغة العربية: "وأعني بها طاقة التوليد وقابلية التطور، والاستعداد لأن تستوعب في قوالبها كل معنى من معاني الحياة"[8].

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *الزهاوي، الإصابة، ص4*

(3) *ينظر: الشبيبي، جريدة الزمان، 15 كانون الأول، 1951.*

(4) *الرصافي، الأدب العربي، ص16.*

(5) *البصير، سوانح، ص36.*

(6) *المصدر نفسه، ص36.*

(7) *ينظر: المصدر نفسه.*

(8) *الوائلي، محنة الأدب العربي، مجلة المناهل، ص8.*

تـــراود هؤلاء الشعراء أفكار مختلفة تؤكد رغبتهم في تخليص العربية من جمـــود حركتها وإنهاضها لتستعيد حياتها المتجددة، مدركين صعوبة ذلك، حين يضـــعون أنفســـهم فـــي مواجهة مع المحافظين الذين يرفضون ذلك فيتمسكون بالقواعد الثابتة "ولا يجوزون أن يعتورها شيء من التغيير مهما كان طفيفاً"[1]. أولـــئك الذيـــن يســـخر الرصافي من مواقفهم أن "ليس من الموافق لروح هذا العصـــر أن لا ننشـــد الشـــعر إلا بـــلغة امرئ القيس"[2] وهي النبرة ذاتها التي يســـتعملها البصير في قوله: "ومن عجائب متناقضاتنا أننا نتمنى للغتنا أكبر حظ من الازدهار، ولكن على أن تبقى كما كانت وقت ظهور الإسلام؟ [3] ويقدمون بعـــض التصـــورات بوصفها وسائل جديدة تتمكن العربية من خلالها أن تواكب العصـــر وتجري معه. فيوكل الزهاوي جانباً من هذه المهمة إلى الشعراء، لا سيما المبرزون منهم: و"للشاعر الفحل أن يولد في اللغة إذا مست الحاجة كلمات لم يأت بها من جاء قبله فتغنى بذلك اللغة"[4]. ويتوسع في الأمر ليعطي مثل هذا الامـــتياز لكـــل كاتب كبير، فيجوّز استعمال الكلمات التي شاعت في الصحف الراقية بقلم كبار الكتاب[5]، ويبدو أن الزهاوي كان يثق بقدرات المبدعين الكبار فـــي إغـــناء مجالات التعبير اللغوي ولأجل ذلك يمنح امتياز الابتداع في اللغة للكـــتاب الكبار الذين شاعت كلماتهم في الصحف الراقية. وكأن الزهاوي مقتنع بـــأن الشاعر الفحل والكاتب الكبير لا يخشى منهما أن يحدثا في اللغة ما يخالف سياقها أو يخرج عن نظامها، لأنهما أحرص على قوانينها اللفظية من سواهما.

ويبدي الرصافي تساهلاً أكبر في أمر الإضافة إلى اللغة لتوسيع مجالاتها التعـــبيرية، فيبيح استعمال ما تداولته الألسن من ألفاظ ومسميات جديدة لم يكن للعربية سابق عهد بها لأن ذلك في نظره مجال حيوي لإنمائها لا يمكن مجافاته بمـــبرر صـــلته بواقع من لا يملكون الحرص على قواعد اللغة ونظامها اللفظي مـــن عامة الناس، فعنده أننا ينبغي ألا نتحاشى استعمال ما تداولته ألسن العوام مـــن هـــذه الكلمات الحديثة، فإن اللغة إنما تتقرر بشيوعها واستعمالها في ألسنة

---

(1) الزهاوي، الإصابة، ص4.

(2) الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص48.

(3) البصير، خطرات، ص183.

(4) الزهاوي، الديوان، 1:5.

(5) الزهاوي، الإصابة، ص27.

العامة"[1].

ويؤكد الرصافي هذا المنطلق حين يعد (التعريب) وسيلة مناسبة لتوسيع مجالات التعبير اللفظي، "لأنه إحدى طرق النمو في اللغة"[2] وهو ما يناهضه الشبيبي، لأن التعريب -طبقاً لرأيه- خطر على العربية التي ليست بها حاجة إليه، فهي "غنية بالمصطلحات الخاصة من جل العلوم والفنون، ولكن يعوزها التنقيب والبحث الدقيق"[3]. ويجد الشبيبي البديل في تيسير بعض قواعد اللغة وتسهيلها[4].

ويرفض الشرقي وجود ما يسمى من الألفاظ بالشاذ أو النادر في كيانه اللفظي: "إني لا أعرف معنى للشاذ أو النادر إلا ما كان فيه غموض في التأدية لقلة استعماله[5]. ويرى في إعادة الحياة إلى مثل هذه الألفاظ وسيلة من وسائل إغناء اللغة "وحبذا لو وسعنا لغتنا الضيقة اليوم بأن ندس في قصيدة أو مقال بعض النادر أو الشاذ حتى يذيع ويكون مألوفاً ومأنوساً"[6].

نادى هؤلاء الشعراء وهم يتحدثون عن الشعر بالبساطة منطلقاً لإيصال الأفكار والمضامين التي يحملها الشعر الذي ارتضوا له طابع الاستنهاض وتأدية المهمات الاجتماعية والسياسية فكانت دعوتهم إلى اللغة السهلة تنطلق من رغبتهم لأن يصل الشعر إلى الناس.

ولعل دعوة التبسيط وهاجس الشعراء في الاقتراب من الجماهير والتعبير عما يشغلها كان وراء توقف بعضهم عند (العامية) بعين التأمل رغبة في استثمار بعض ألفاظها في الكتابة. فكان الزهاوي -منذ وقت مبكر- قد نادى بضرورة تهذيب العامية واتخاذها لغة للكتابة[7].

ويبدو أن ما عناه الزهاوي من تهذيب يقوم على البحث في العامية عما يساير العربية ويحافظ على قواعدها، إذ "لا يسوغ للشاعر العربي مخالفة قواعد

---

(1) الرصافي، الآلة والأداة، ص13.

(2) الرصافي، الأدب العربي، ص5.

(3) الولي، حديث الشبيبي، ص7.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) الشرقي، بريد الفضيلة، ص5

(6) المصدر نفسه.

(7) الزهاوي، لغة الكتابة ووجوب اتحادها باللغة المحكية، جريدة المؤيد، أغسطس 1910. عن مطلوب، ص136.

الـلغة العربية فإن الإعراب دليل المعاني"[1]. وهو منطلق الزهاوي الذي تمسك بـه فـي الحفاظ على السياق التعبيري للعربية، من دون أن يغيب عن باله أن العاميـة تفـارق قوانين الفصيحة التي كان يرى أن مفارقتها مما "يجعل الناس فوضى في التعبير فيزول التفاهم باللغة الفصحى وتموت العربية"[2].

وكـان اندفاع الرصافي إلى المناداة بالعامية والاهتمام بها أمرا مستغرباً وهـو الشـاعر الذي درس الفصيحة على أيدي أساتذة يقدسونها، وحمل علمه بالـلغة بعـض الباحـثين على دراسته بوصفه لغوياً[3]. لم ينظر الرصافي إلى العامية بوصفها لهجة في كلام العرب تختلف باختلاف أوطانهم وبيئاتهم، وهي كـائن لغـوي هجين، بل عدها (لغة). وبما نلمح في رأيه هذا بعض منطلقات الدراسـات الـلغوية التي درست اللهجات العربية على أنها لغات [4]، ولم يغب عـن بال الرصافي ما في العامية من عيوب، ولكنه نظر إليها بمنظار مجاراة العصر وترسم آفاقه، فرآها تقترب من ذلك أكثر من الفصيحة، وعنده أن "للغة العامية اليوم مزية لا تنكر، وذلك أنها على علاتها نراها جارية مع الزمان في مفـرداتها، فهي تنمو كل يوم بالأخذ من غيرها، بخلاف العربية الفصحى، فإن جمودنـا فيها، واقتصارنا منها على ما نراه في معاجم اللغة قد رماها بالتوقف عن النمو حتى أصبحت متأخرة عن لغات الأمم الحاضرة"[5].

ويـندفع الرصـافي بهـذا الاعـتقاد فيرى أن ما في الفصيحة من مزية الأعـراب، وافـتقاد العامية ذلك لا يعد انحطاطاً في العامية بل ارتقاء وتطور: "لأن الأعـراب عـن كان حاجة في الكلام فوجود الحاجة نقص وزوالها كمال. وإن كـان قيـدا له فسقوط القيد إطلاق والمطلق أحسن حالاً من المقيد"[6] وإذا كـانت وجهة النقاش التي أقامها الرصافي على أساس المنطق تبدو لصالحه في إطارها العام فإن حقيقة الأمر في النظر إلى الإعراب في العربية لا تجعله قيداً خارجيـاً مفروضاً عليها، بقدر ما هو سياق لفظي دلالي، يتمسك بنسق صوتي منظم، ويجسد المعنى من خلال حركة الإعراب، وهو مما يميز العربية ويؤكد

---

(1) الزهاوي، الديوان، 1:ج.

(2) الزهاوي، جريدة العالم العربي، 12 حزيران، 1925.

(3) ينظر: أحمد مطلوب، الرصافي في آرائه اللغوية والنقدية، القاهرة 1970.

(4) ينظر: صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، بيروت 1976-ص67.

(5) الرصافي، دروس ص16.

(6) المصدر نفسه.

قوة الأداء فيها.

ولعل في شخصية الرصافي المتسمة في بعض جوانبها بالشعبية والالتصاق بالبيئة المحلية، وحضور صورة الواقع في ذهنه ما جعله يميل إلى تجنيد التعبير العامي ويجد فيه خصوصية لغوية يتأملها. ليصل به الأمر حد الإعجاب بالشعر العامي، ودعوة شاعره المبرز حينذاك (الملاعبود الكرخي) إلى مواصلة النظم بالعامية، طالباً منه التخلي عن الرغبة في نظم الشعر بالفصيحة:

وإن قرعك بالفصحى مسامعهم أمسى كقرعك جلموداً بجلمود

ويبدو أن صدور هذا الرأي عن الرصافي مقترن بظرف خاص وحالة نفسية جعلت الشاعر يائساً من قدرة الشعر الذي كتبه على التأثير في مجتمعه، بسبب الواقع الثقافي. وليس لنا أن نحمله محمل القناعة الراسخة عنده. وقد لا يخرج في جانب منه عن كونه احتفاء بشعر الكرخي ومجاملة لشاعره.[(1)].

لعل موقف معظم هؤلاء الشعراء من العامية لا يقوم على أسس النظر إلى اللغة وحدها بل يتسع لملاحظة حركة المجتمع والناس، ويستجيب لمسارات التأثير والاستجابة. ولم يكن للثقافة التي تلقاها الشاعر تأثير كبير في اختياره موقفه من العامية. يؤكد ذلك ما يمكن أن يتلمسه المتأمل لما توقف عنده شاعران هما: الشبيبي والشرقي اللذان عاشا في مرحلة زمنية متقاربة وبيئة واحدة، وتلقيا معارف يمكن أن يشار إلى تجانسها، فكل منهما قد تعلم في تلك الحلقات اللغوية القديمة في مدينة تعنى بأساليب اللغة الفخمة والتركيب الجزل والجمل البليغة، ثم نال الإجازات العلمية في مجموعة من هذه العلوم القديمة"[(2)].

لقد اختلف هذان الشاعران في موقفهما من العامية كثيراً، فحين رفض الشبيبي العامية وناهض دعواتهما[(3)]، محض الشرقي العامية عنايته، فكان من أوائل دارسيها والمهتمين بها، حيث خلص من تتبعه لها إلى أن وجودها جاء "نتيجة تحريف وقلب وتصحيف للفصحى، يرجع قدمها إلى زمن الناطقين بها"[(4)].

[(1)] ينظر: مصطفى علي، محاضرات عن معروف الرصافي، القاهرة، 1954- ص33

[(2)] علوان، ص469.

[(3)] ينظر: الشبيبي، جريدة البلاد، 3آذار، 1962.

[(4)] الشرقي، الفضيلة، 13 حزيران 1926 وتنظر: لغة العرب، المجلد الثاني، الجزء الأول 30 حزيران 1912- ص30.

أما الجواهري فلم يكتف برفض العامية وحدها بل اتسع الأمر لديه ليشمل مـــا يراه سائداً في الكتابات الصحفية التي عدها مصدر أضعاف لملكة اللغة، إذ "أن لغـــة الجرائد التي تخرج عليها كثيرون من كتابنا وأدبائنا لا تنتج إلا نمطاً كـــتابيا لا يقوى على مجابهة النقد والتحليل، ولا يخوض في الفكر والتتبع، ولا يعين الناشئين على إيجاد ملكة قوية"[(1)].

عـــلى قدر صلة ما قالوه من آراء بموقفهم من لغة الشعر فإن أيا منهم لم يكـــن ليفرط بقوانين اللغة العربية وخصائصها اللفظية وأساليب صياغة الشعر مـــن خلالها. فإذا كان الزهاوي قد عد شعره رسالة نفسه التي كتبها إلى أبناء وطنه بلغة يفهمونها [(2)] فإنه يؤكد حرصه فيها على "منازع تلك اللغة وأسلوبها، واخـــتيار أفصـــح ألفاظها وأبلغ جملها"[(3)]. وذلك عندما يريد إيصال شعوره إلى الآخـــرين. فمـــن خلال هذا السياق التعبيري الذي تتمسك العربية به يمكن أن يخلق في أذهان المتلقين شعوراً مثل شعوره[(4)]. لأن المعاني الشعرية "دقيقة في الغـــالب، لا تشـــبه بقيـــة المعاني، فلا تقدر أن تعبر عنها إلا لغة أهلها التي قد تولدت لتعرب عن خفايا قلوبهم"[(5)]. ولأجل هذا الحرص على اللغة يعد الزهاوي غزارة مادتها لدى الشاعر شرطاً من الشاعرية [(6)]. ويوضح الوائلي هذا الرأي بقوـــله: "فغـــزارة المادة في رأي الزهاوي -كما هي في رأي كثير من النقاد- شـــرط من شروط الشاعرية ومما لا شك فيه أنه لا يعني بغزارة المادة اللغوية اســـتيعاب المفردات التي تحتاج إلى شرح وتفسير وإنما يعني سلامة اللغة من الابـــتذال والركة ومن مخالفة القواعد المعروفة[(7)] ويؤكد الشرقي حرصه الكبير على الفصيحة وجمالها[(8)].

ويـــتوقف الجواهري عند ما للكلمة من قيمة عليا في الإبداع الأدبي، فعنده أن الكـــلمة الصـــالحة الـــباقية هـــي تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وإدراك عميق وحس مرهف. وهي إلى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير

---

(1) *الجواهري، أسلوبنا الكتابي، ص3*

(2) *ينظر: بطي، حديث الزهاوي، ص26.*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *ينظر: المصدر نفسه.*

(5) *المصدر نفسه*

(6) *الزهاوي، مقدمة الأوشال، الديوان، 1: 429.*

(7) *الوائلي، اضطراب الكم، بغداد 1971- ص12*

(8) *الشرقي، عواطف وعواصف، ص5*

وعلى المزاج، وعلى مماشاة المزيج، بحيث تبدو صرفاً خاصاً، إنها قدرة على الخلق والإبداع، وهذا هو سر الكلمة"[1]، ولأجل ذلك ينادي بضرورة المحافظة على الصياغة العربية الفصيحة والتمسك بها لأنها مفتاح صلتنا بتراثنا وحفاظنا علـى شخصيتنا القومية "إننا نريد أسلوباً في الكتابة والتعبير يعيننا على التقرب مـن الـثقافة العربية الإسلامية والتفهم لآثار أولئك الفحول الذين كانوا أكثر منا معرفة بمقتضيات زمانهم وخدمة لبلادهم وأنفسهم"[2].

(2)

لـم تكن الوجهة الموسيقية التي عبرت عن جديدها في الشعر الحر وحدها منطـلق التجديد في هذه التجربة الشعرية، فقد كان للنظر إلى اللغة على وفق رؤية مغايرة مكان بيّن في أفكار شعرائها وطرائق تعبيرهم، منطلقين من اهتمام جـاد بـدور الكلمة ومسارها في الشعر وقيمتها الشعورية وقدرتها على التدفق العاطفي. ولأجل ذلك لا يمكن لمن يتفحص تجربة الشعر الحر تجاوز ما استجد فيهـا مـن آفـاق مبـتكرة لصياغة الجملة الشعرية وإدراك لتجليات فعلها في القصيدة التي أراد لها أصحابها أن تكون نقلة متميزة في مسار الشعر العربي.

لقـد تنبه الشعراء على قيمة الكلمة التي تصنع وجودها اللغوي الخاص في الشـعر، لأن الـلغة "من الأسباب التي يجب أن يوضع عليها الإصبع"[3] وعبر تأمل لهذا الوجود المتواتر والمدهش الذي يكتنف اللغة فقد عدت "الجسر الوحيد الذي يربط بين الوجود الفاني والوجود اللامتناهي والوجود الذي سيولد"[4] لأنها مرتبطة بمسار الفعل الإنساني الذي لا تكل خطاه عن الحركة.

وإذا كـانت اللغة تكوينا من "رموز واصطلاحات وضعها الإنسان وحاول أن يـنميها ويغذيهـا ويطورها"[5]، فإن هذه الرموز والاصطلاحات ومن خلال مرافقـتها لوجـود الإنسـان، اغتنت بمضامين تجدد حركته وحاجاته وتطوره الحضـاري. ولذلـك صـارت الـلغة محصول الذهن الإنساني عبر عشرات

(1) الجواهري، مجلة الأديب العراقي، ص161.
(2) الجواهري، أسلوبنا الكتابي، جريدة العراق، ص3
(3) السياب، مجلة الفنون، العدد 22 وينظر: الولي، ص16.
(4) العكش، حديث البياتي، ص217
(5) المصدر نفسه.

القرون"[1] واستمدت حيويتها من قدرة الاحتواء التي جسدها الإنسان من خلالها ليجعلها وعاء تجربته، فاللغة "كيان حي تكمن فيه العواطف والذكريات والألوان والأحــلام"[2] وأمسى ما يتحدث به الإنسان من ألفاظ ومفاهيم ذا قدرة تجسيدية تفصح عن صورتها في اللغة، إذ "أن الحضارة والألم والجمال مفاهيم تكمن في الـلغة نفســها، أي أن الحضــور فــي الـلغة هو المعادل للوجود الذي يغنى باستمرار"[3]، وما وجود الإنسان في واحدة من صوره الفاعلة إلا وجود لغوي، فلقد "اعتمد تأريخ الإنسان كله على الكلمة. ولقد كان للكلمة دائماً، وفي مختلف مراحل تطورها، منذ كانت تمتمة وإشارة، إلى أن أصبحت رمزاً ومعنى، أثرها العميق في تطور الحياة والمجتمع"[4].

وصلة اللغة بالوجود الإنساني عامل أساس في تطورها، لأن "حاجة الناس إلى الكــلمة هي التي تبعث حياتها، ولن تعيش كلمة بغير ذلك"[5]. وبهذا أمست الـلغة تعــبيراً عن الذات الاجتماعية، تتأثر بظواهرها ومتغيراتها[6]. وإذا كان لــلغة هذا الوجود المتأثر بسياقات الحياة ومتغيراتها فإن كل عصر يبرز وجوده الـلغوي المناســب له، مــن دون أن يكون ذلك حالة منبتة عما سبقها فـ "لكل عصر أو فترة لغة خاصة به، ولكن هذه اللغة تولد من اللغة السابقة"[7]. أي أن الـلغة الجديدة ستحافظ على أساسيات التعبير الذي تقوم عليه حالات التبدل التي تجــري ضــمن نسق اللغة الواحدة مهما تعددت أساليبها في العصور، وذلك ما حــدا بالسياب إلى القول: "إن لكل لفظة تأريخاً يختلف من لغة إلى لغة، ولها كيــان خــاص يستمد ألوانه من ذلك التأريخ"[8]. وهذا التبدل في شحنة التعبير الــذي تمتــلكه الكلمة "الكائن" الذي يحمل المعنى"[9] لا يعني تغيرها في نسقها الصــوتي أو ما تدل عليه مباشرة بل فيما يستجد بها من قدرة تتمثلها وهي في

---

[1] *الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص189.*
[2] *الملائكة، الآداب، العدد 10، تشرين أول، 1971، ص12*
[3] *العكش، حديث البياتي، ص217.*
[4] *مردان، الازهار توق داخل الصاعقة، ص188.*
[5] *الحيدري، خواطر، ص6.*
[6] *شلش، جريدة العمل، ص12.*
[7] *البياتي، مجلة شعر، 1969- ص86.*
[8] *الولــي، حديث السياب، ص15. ويشبه البياتي اللغة بالكائن الحي (ينظر: العكش، حديث البياتي، ص216) وقد سبقه الزهاوي إلى هذا التشبيه.*
[9] *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص163*

سياق تعبيري يجمعها بسواها، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الكلمة وتفاعلاتها العضوية مع الكلمات الأخرى[1].

يطيل معظم هؤلاء الشعراء التوقف عند اللغة الشعرية فيراها السياب تقوم على "المعاني وتداعيها ومزج الوعي باللاوعي وتلوين الأمل بالذكرى"[2]. ويبدو أن السياب يتوقف هنا عند تجربته فيستمد من سماتها مفهوماً عاماً للغة الشعر، ينطلق فيه من تأمل يتسع لكل التجربة الشعرية وليست لغتها وحدها. فإذا كان مزج الوعي بسواه مما يمكن تلمسه في لغة الشعر فإن ما تبقى من مفهوم السياب لا تكاد تجد له تعلقاً إلا بخصوصية تجربته الشعرية. وتتداخل صورة المفهوم عند نازك بين الصورة المباشرة من خلال إيصال المعنى وضرورة التلاحم بين البناء اللفظي ومضمونه فهي ترى أن اللغة في الشعر "عنصر تكون لاهم عناصر الإبلاغ والتعبير، وإن اللفظ الجيد يحمل المعنى الصحيح، وإن قوة التعبير كامنة في الألفاظ، لأن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب"[3].

ولا يضع البياتي تصوراً عاماً لمفهوم اللغة الشعرية، فهو يبحث عن طبيعتها في تجربة الشاعر، لأن اللغة عنده "ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه فهي جوهر تجربته"[4]، في حين يجد بلند الحيدري مفهومه في طبيعة الصياغة اللفظية للشعر، لأن الكلمة "جزء من حركة عامة تشمل القصيدة كلها، ولا بد لها أن تجد مكانها في تركيب جديد للبيت"[5]، منطلقاً من قناعته أن اللغة الشعرية "لغة ضمن اللغة"[6]، أي أنها إقامة لكيان تعبيري شديد الخصوصية في مكوناته وما يجسده. ومن هنا تصبح للقصيدة فكرتها التي لا يمكن التعبير عنها بغير لغة الشعر، وعندما نقول باستحالة ترجمة القصيدة إلى قطعة نثرية فإنما نقول ذلك انطلاقاً من خصوصية لغة القصيدة. فالقصيدة الجيدة.. تمتنع بأنفة وكبرياء على لغة النثر"[7].

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص164.

(2) السياب، أساطير، ص7

(3) نازك، شظايا ورماد، ص7.

(4) العكش، حديث البياتي، ص216.

(5) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص46.

(6) الحيدري، حركة الشعر الجديد، مجلة الطليعة الأدبية، ص31

(7) المصدر نفسه.

يتوقف معظم هؤلاء الشعراء عند الكلمة بوصفها أساس التركيب اللغوي وابتناء عوالم الشعر من خلالها هو ما أعطاها فاعلية خاصة في نسقها الصوتي، لا سيما في اللغة العربية التي يراها شاذل طاقة ملأى بالصياغة الشعرية، بما يشد ذاكرة العربي إلى الاستئناس بلغته، فنحن "قوم يهزنا الحرف، وتطربنا الكلمة، وإننا أصحاب لغة ذات حضارة"[1]. وإذا كان الحرف الواحد لا يعطي أكثر من رنة مجردة، وبالتصاقه بآخر تولد الكلمة"[2]، فقد أعطى ذلك للفظة دوراً مهما في مسار تجربة الشعر الحر ولذلك صار "من بين الأشياء التي يؤكدها الشعر الحديث الاهتمام باللفظة"[3] لقد أقام الشاعر المعاصر تجربته على بناء شعري موروث تمثل قيمة الأساس وكانت اللغة هي عمق صلته بموروثه، وقد ورث الشاعر فيها إرثاً هائلاً من الألفاظ التي خلفها له الأوائل. وبعض هذه الألفاظ -كما رآها السياب- رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام والشاعر مكلف أن يعيد إليها اعتبارها وينفخ فيها من روح الشباب[4]. وهذه الفكرة ذاتها يقدمها البياتي على هذا النحو: "هناك لغة جاهزة تشبه أوراق الأشجار الميتة وقد يستخدمها كثير من الشعراء، وهناك لغة بالرغم من وجودها تولد من جديد وتكتسب أبعاداً ورموزاً جديدة عبر عملية الخلق الفني. وهذا ما يميز الشاعر الحقيقي عن الشاعر المقلد"[5].

أما نازك الملائكة فتنطلق من موقف يمتزج فيه التصور الفني الذي ينبغي للأديب استحضاره بمحاولة إدراك البعد النفسي الذي يكتنف مسار التجربة الإبداعية في نسقها اللفظي، فترى "أن الألفاظ تصدأ وتحول وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين. وقد رأينا أن هذا الاستبدال وظيفة الأديب يقوم بها وهو نصف واع، لأن الوعي التام قلما ينتج شيئاً ذا قيمة"[6]. ويكاد هؤلاء الشعراء يتفقون على السمة الظرفية للفظة وضرورة النظر في قدرة هذه الكلمة أو تلك على أن تواصل فعلها الأدائي المؤثر عبر الأزمنة وهو ما تفتقده كثير من الألفاظ التي يتطلب أمرها البحث عن بدائل لها أو البحث عن كيفية تعبيرية تعيدها إلى الفاعلية والتأثير. ويتفقون على أن هذه المهمة تنبعث من قدرة

---

(1) *طاقة، الإعلام والمعرفة، ص37.*

(2) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص163.*

(3) *الولي، حديث السياب، ص15.*

(4) *الولي، حديث السياب، ص15*

(5) *العكش، حديث السياب، ص217*

(6) *الملائكة، الديوان، 1:12*

الشاعر وموهبته.

وتحيلنا آراؤهم في هذه المسألة إلى آراء نقاد آخرين، منهم ريشاردز الذي يقول: "إن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يعبر عن صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة"[1] ويعيدنا تشبيه البياتي بعض الألفاظ بأوراق الشجر اليابسة إلى تشبيه (هوراس) المماثل[2].

ويلفت الانتباه في رأي نازك توقفها عند مسألة الوعي التي يمارس الأديب صورتها في استبدال بعض الألفاظ بسواها، وتأكيد الشاعرة عدم جدوى الوعي التام في هذا الجانب[3]. ولا يتيح لنا قولها هنا أن نبرره إلا إذا نظرنا إلى علاقة الشاعر بلغته ومقدار حصيلته منها، وتجسد وجودها عنده خزيناً معرفياً متراكماً، يستفيد منه في أدبه من دون أن يكون ذلك غاية يتوقف عندها، بقدر ما هو كشف لقدراته اللغوية وفهم لقيمة الكلمة ودورها في الشعر.

أدرك هؤلاء الشعراء معاناة الشاعر المعاصر في تعامله مع اللغة فأبرزها بعضهم من خلال مقارنتها بما كان الشاعر القديم قد جابهه في شعره. فقد كان الشاعر الجاهلي مثلاً "يتحدث بلغة أهله وقومه، أما الآن فإن الازدواج اللغوي قد حدد التوسع الفكري بصورة عامة والشعري بصورة خاصة"[4]. ويمثل السياب لذلك بالقافية، بعيداً عن وجودها الموسيقي الخاص، إذ ينظر إليها بوصفها قضية لغوية تخص لفظة محددة "فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً تتألف من ستين بيتاً نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل"[5]. ويشاركه بلند الحيدري في قناعته هذه، فيقول: "لقد كان شاعرنا القديم يرهق نفسه وقواميسه في البحث عن مفردة تمد بعمر قصيدته عشرين بيتاً أخرى، تشهد له بطول النفس"[6]. وإذ صح ما ذكره الشاعران حيناً فلا شك في أنه لا

---

[1] *ريشاردز، ص191.*

[2] *ينظر هوراس، ص72*

[3] *تؤكد نازك جانب اللاوعي في تعامل الشاعر مع الصورة فضلاً عن اللغة التي تحدثت عنها هنا. تنظر: ص238 من هذا البحث.*

[4] *السياب، مجلة الفنون، العدد 22، ص7.*

[5] *الولي، حديث السياب، ص11.*

[6] *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي، ص5.*

يصح دائماً، ولا يحكم به على جميع الشعراء القدماء. وربما أشارت رؤيتها هذه إلى موقـف ذهـني حـاولا فيه خلق تصور يعكس جانباً مما يقع فيه الشاعر المعاصـر مـن حصار ومحدودية في التعبير، ليس في مجال القافية وحدها بل البناء الشعري كله. ولعل في توقفهما عند القافية- مع أن الشعر الحر قد تجاوز صـيغتها الموحـدة- محاولـة لتبرير اتجاه الشاعر المعاصر إلى هذا المسار التجديدي.

تلحق نازك الملائكة بالازدواج اللغوي – الذي تحدث عنه السياب بوصفه عائقاً أمام ثراء لغة الشاعر المعاصر – ما تسميه (الألفاظ القاموسية) التي تخلق انقطاعـاً في حالة التواصل بين القارئ والشعر، فعندها أن لغة القصيدة "تكون عنصـراً أساسياً في كفاءة الهيكل، فهي أداته الوحيدة، ولذلك ينبغي أن تحتوي على كل ما تحتاج إليه لكي تكون مفهومة. وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من اسـتعمال الألفـاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر. ذلك أن هذا يحتفظ بجـزء من معنى القصيدة في خارجها، في القاموس. وهذا يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر"[1].

ومـع أن مسألة الألفاظ وخصوصية ما يناسب الشعر منها مما تحدثت عنه الدراسات البلاغية محددة أشكال المستكره منها ومبررات ذلك من وجهة جمالية وصـوتية، لا نكاد نجد إشارة إلى ذلك عند نازك، فهي لا تذكر طبيعة الألفاظ التي تسميها القاموسية –وتقصد الألفاظ التي تستلزم العودة إلى المعجم اللغوي لفهم معناها – فلا شك في أنها على بينة من أن هذا الموقف لا يشتمل على كل مـا فـي المعجم من ألفاظ، لا يعني عدم شيوعها أنها غير صالحة للاستعمال المعاصـر إذ ما استطاع الشاعر المعاصر بعث الفاعلية الفنية فيها، لا سيما أن نازك تمنح الشاعر دوراً كبيراً في صنع اللغة الشعرية لعصره، لأنه قادر على أن "يدخـل تغييـراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيـترك اسـتعمال طائفـة كـبيرة مـن الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصـرم، ويدخـل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة"[2]. وليس ذلك –طبقاً

---

[1] الملائكـة، قضـايا الشعر المعاصر، ص205. ويبدو أن البياتي لا يتفق مع نازك في هذا الأمـر وعـنده أن استعمال الكلمة يمنحها حيوية فاعلة في حين "يجف ضرع الكلمات عندما تبقى مجرد كلمات ميتة في القواميس" مالك المطلبي، حديث البياتي، ص52.

[2] الملائكـة، شظايا ورماد، ص9. ويقول البياتي: "إن اللغة تصبح في خدمة الحياة، والحياة في خدمة الكلمة على يد الشاعر الحقيقي"، مالك المطلبي، حديث البياتي، ص52.

لقـناعة توقفت عندها نازك مبكراً - بالشيء الكثير على الشاعر، لأن "شاعراً واحـداً قـد يصـنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين"[1]. ولأن الشـاعر وحده هو "الذي تتطور على يديه اللغة، أما النحوي واللغوي فلا شأن لهمـا بهـا. الـنحوي والـلغوي عـليهما واجب واحد هام، واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام المرهفين من الكتّاب والشعراء"[2].

وإذ تـبدو نـازك واقعة في رأيها هذا تحت سلطان التأثر بصورة الشاعر العـربي القديـم وموقفـه مـن علماء اللغة والنحو، كالذي نجده فيما ذكر عن الفـرزدق مـثلاً[3]، فـلا شك في أنها تدرك جيداً أهمية دور النحوي واللغوي الموقـوف فـي وجه منزلق الشاعر المندفع بحرية التعبير إلى خطأ استعمال الـلغة وخـرق القـاعدة التي هي جزء أساس من كيان الجملة العربية ونسقها الصـوتي المتصل بقانونها الخاص، وهو ما دعت إليه نازك في مرحلة لاحقة، حين لاحظت استشراء ظاهرة الخطأ اللغوي وكسر بعض الشعراء أبسط قواعد الـلغة[4]. لقـد منحت نازك -على نحو عام- هذا الامتياز للشاعر المبدع الذي تـرى أنه "بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكـن لهـا. وقـد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني، فلا يسيء إلى اللغة وإنما يشـدها إلى الأمـام"[5]. ولعـل ما أشار إليه الشعراء سابقاً يمثل تصوراً عاماً لمسـتوى الفهـم الـذي يريدون من الشاعر أن يتوافر عليه وصولاً إلى حالة الالـتحام بين وعي الشاعر لتجربته وصياغتها بألفاظ اللغة، وهو ما دعا البياتي إلى القـول: إن مشكلة الشاعر مع اللغة "هي مشكلته مع نفسه، فحينما يستطيع أن يسيطر على اللغة ويجعل منها جزءاً من سلوكه ونظرته وتجربته، عند ذاك تسـقط الأسـوار بيـن الشـاعر واللغة، ويصبح الشاعر هو اللغة واللغة هي الشـاعر"[6] أي يـتجاوز الشـاعر وجوده المادي مثلما تخلص اللغة من إسار وجودهـا الخـارجي لتصـير ملكا للشاعر يعيد تشكيله على هيئة تخصه وحده

---

(1) مالك المطلبي، حديث البياتي، ص52.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: داود سلوم، مقالات في تأريخ النقد العربي، ص63 ومصدره .

(4) ولذلـك راحـت تطالب النقاد أن يتخذوا موقفاً حازماً من أخطاء الشعراء اللغوية. (ينظر: قضـايا الشعر المعاصر، ص289)، ويمكن عد تزمت نازك في أمر اللغة من مبررات اتهامها بالتراجع عن دورها الريادي في الشعر الحر.

(5) الملائكة، شظايا ورماد، ص5

(6) العكش، حديث البياتي، ص217.

وتشير إليه، مثلما لا يبقى من وجود الشاعر إلا ما تمثلته لغة قصيدته وأخبرت عــنه وهــو مـــا عـــبرت عنه نازك بقولها: "إن الشاعر لا يستعمل اللغة وإنما تسـتعمله هـــي، أي أنهـــا تعـــبر عن ذاتها على لسانه وتحيا وتتسع وتكتشف أسرارها"[1].

أثـــارت قضـــية الإزدواج اللغوي التي صاحبت الشاعر المعاصر بين لغة يكـتب شـــعره فيهـــا وأخـــرى يتكلم بها، آراء متباينة في مواقف الشعراء من العاميـــة، توزعـــت بين رفضها أو الدعوة إلى استنطاقها وجودها اللفظي في الشعر المعاصر.

كـــان السياب يرى أن العامية "لا تستطيع أن تتحمل القضايا التي يعالجها الشـــاعر العـــربي المعاصـــر"[2]. وربما كان منطلقه في ذلك طبيعة الأداء في العاميـــة ومـــا تقـــوم عـــليه من أفق تعبيري محدد يراه السياب غير قادر على اســـتيعاب وعـــي الشـــاعر المعاصـــر ومجالات تفكيره المتسعة للفكر والثقافة والمعارف الأخرى . لا سيما حين تقترن العامية عنده بمستوى ثقافي واجتماعي هي نتاج تجاربه وهو ما تبرز نازك في جانب منه رفضها الشديد لسِياق التعبير بالعاميـــة الذي تراه منفراً للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة. والعامية تعكـــس العواطف البدائية الساذجة وضحالة الفكر، فضلاً عن أنها تسقط الترابط الذي تتوافر عليه اللغة العربية الفصيحة.[3]

وإذا كـــان بلـــند الحيـــدري يميل إلى القول بأهمية بعض الألفاظ العامية وقيمـــتها التعـــبيرية[4]، فإن هذا الموقف يأخذ مداه المتسع لدى حسين مردان[5] الـــذي يـــرى "أن بعض الكلمات الفصحى قد فقدت معظم حيويتها وخمدت فيها الحـــركة فهي أشبه بكرات من زجاج كثيف لا ينبعث منه أي شعاع أو حرارة. فـــي الوقت الذي نجد بعض الكلمات العامية تحتفظ في داخلها بكميات كبيرة من

---

[1] *الملائكة، الشاعر واللغة، ص12*

[2] *ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص80.*

[3] *الملائكة، الشاعر واللغة، ص34*

[4] *ينظر: الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص6*

[5] *أولى مـــردان العاميـــة اهتماماً في كتابه (مقالات في النقد الأدبي) حين أشار إلى مناسبة العاميـــة للحوار في الرواية، فكان يرى أن "من المستحسن أن نستعمل اللغة العامية في كتاباتـــنا، وذلـــك لإعطـــاء الأبطـــال شخصـــياتهم المحلية، ولكن يجب ألا نسيء ذلك الاستعمال مما يؤدي بنا إلى الحط من قيمة النتاج الفني" (مقالات، ص50).*

التدفق اللوني واللهب المشرق والموسيقى الحادة"[1].

قـادهم إحساسهم بضيق اللغة التي اكتسب كل منهم حصيلة معينة منها إلى الـبحث عـن آفاق جديدة، تتساوق مع المعجم اللفظي لهم فتغنيه وتمده بحيوية تعـبيرية حافلة بما هو مؤثر وغني بطاقات فنية مبتكرة وقد رأى السياب وجود ذلك في الأسطورة بأجوائها وشخصياتها ومجالات التجسيد الرمزي من خلالها. ولأجل هذا عد توجهه إلى الأسطورة ذا مبررات للغة نصيب فيها: "مما يدفعنا إلى اسـتخدام الأسـطورة في الشعر. أن الألفاظ فقدت معانيها الأصلية في كل المجتمعات البشرية القائمة اليوم، بينما ظلت الأسطورة محتفظة بجدتها ومعناها الأصيل"[2].

وتـرى نـازك أن الأديب المرهف هو الذي تتطور اللغة على يديه. ومثل هـذا الأديـب: "لا بـد أن يمـلك ثقافة عميقة تمتد جذورها إلى صميم الأدب المحـلي، قديمـه وحديـثه، مع إطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقـل، بحيـث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه، إن هو خلق إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسمواً. فإذا خرق قاعدة أو أضاف لوناً إلى لفظه أو صنع تعـبيراً جديـداً أحسسنا أنه أحسن صنعاً، وأمكن أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية"[3].

ويـرى حسـين مـردان أن إغناء اللغة الشعرية يمكن أن يتم عن طريق الاستفادة من الألفاظ العامية، التي لا تستعمل لذاتها حسب، إذ يمكن بها "تطوير الـلغة عـن طـريق انـتقاء بعـض الكلمات العامية المعبرة ودمجها في لغتنا الفصحى"[4] ويعد هذه وسيلة فعالة "لذبح ودفن الكلمات الفصحى المريضة لتحل مكانهـا الكلمات العامية التي تحمل كل صفات الحياة النابضة"[5]. ولعل في هذا

---

(1) مردان، الأرجوحة هادئة الحبال، ص109. ونلمح في رأيه هذا بعض ما كان الرصافي قد تحدث عنه. ينظر: الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص16

(2) العـرفي، كـتاب السـياب النثري، ص199. ويبدو هذا مبررا آخر يضاف إلى ما ذكره السياب من مبررات عن استعمال الأسطورة والرمز في شعره، تنظر: ص196 من هذا البحث.

(3) الملائكة، شظايا ورماد، ص21. ويذكرنا ذلك بما كان الزهاوي قد جعله من مصادر إغناء اللغة. ينظر: الزهاوي، الديوان، 1:5.

(4) مردان، الأرجوحة هادئة الحبال، ص110

(5) المصدر نفسه . ويبدو أن جبران خليل جبران قد سبقه إلى ذلك، إذ كان يرى في العامية من الكتابات والتعابير ما لو وضع من الفصيحة لبان كباقة من الرياحين بقرب رابية من

الـــرأي نوعـــاً من افتقاد الموضوعية، فما الأسس التي نضعها لمعرفة صحيح الـــلغة مـــن مريضـــها؟ وإن بانت هذه الأسس فهل يتفق على صحتها المعنيون باللغة جميعاً؟

ســـعى بعض هؤلاء الشعراء إلى تجاوز الجانب النظري من النقد اللغوي وإيجاد منافذ تطبيقية لما توقفت عنده نظراتهم إلى لغة الشعر. وكانوا في نقدهم التطـــبيقي عـــلى بينة من أبرز سمات المنهج اللغوي في النقد تقوم على ركنين أساســـيين هما: إظهار ما في النص الشعري من أخطاء لغوية ونحوية "لمعرفة مدى مجاراة النص لضوابط اللغة، ومجاراته للمعهود من نظمها وقواعدها"[(1)]، والنظر الذوقي والجمالي الذي يتفحص النص "لمعرفة ما في لغته من جمال أو قـــبح، وســـمو أو هبوط"[(2)]. ومما يلاحظ على ما كتبه الشعراء في هذا الجانب غلـــبة رؤية التقويم والتصحيح وإظهار المساوئ والأخطاء على النظر إلى ما في النص من أداء لغوي ومتفوق في مواصفاته اللغوية.

لعـــل نـــازك الملائكة أكثر هؤلاء الشعراء اهتماماً بملاحقة الخطأ اللغوي والنحوي الذي رأت الشعراء يقعون فيه. وقد دعت النقاد إلى عدم التساهل مع الشـــعراء فـــي هـــذا الجـــانب[(3)]. ومـــن يقرأ كتابيها (قضايا الشعر المعاصر) و(الصـــومعة والشـــرفة الحمراء) يجد لها تصويبات كثيرة لما وجدته من خطأ لغوي أو نحوي فهي تعترض على قول علي محمود طه:

فاسكبي الخمر وارشفيه، على رنة الوترْ
وإذا شئت فاسقنيه، على نغمة المطر[(4)]

وتـــرى أنـــه اســـتعمل (اســـقنيه) في خطاب المؤنث بدلاً من (اسقينيه)[(5)] وتعترض على جزمه الفعل (يعصي) من غير داع إلى ذلك في قوله:[(6)]

الحطب أو كسرب من الصبايا الراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث المحنطة "ينظر: محيي الدين رضا، بلاغة العرب في القرن العشرين، القاهرة، د. ت، ص68.

(1) *نعمه رحيم العزاوي، الجانب اللغوي في جهد نازك النقدي، مجلة الأقلام بغداد، العدد 11، تشرين الثاني، 1985- ص80.*

(2) *المصدر نفسه.*

(3) *يـــنظر: الملائكـــة، قضايا الشعر المعاصر، ص289- ود. عبد الرضا علي، ص57 وما بعدها.*

(4) *علي محمود طه، ليالي الملاح التائه، القاهرة، د.ت، عبد الرضا علي، ص54 وما بعدها.*

(5) *تنظر: الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص215*

(6) *علي محمود طه، الشوق العائد.*

أقســـمت لا يعص جبار هواها   أبـــد الدهـــر ولـــو كـــان الها[1]

ومن أمثلة هذا الاتجاه لدى السياب اعتراضه على قول أحد الشعراء:

حس كجنح البوم

وقوله :

وغدا ألم الجنح

لأن (جنح) تدل على معنى غير معنى (جناح)[2]

ويــبدو أن هــؤلاء الشعراء كانوا ميالين في التطبيق النقدي إلى التمسك بالقــاعدة اللغوية كثيراً، فالسياب يعترض على أحد الشعراء جملة اعتراضات، بســبب بعــض الكــلمات الــتي استعملها على غير ما هي عليه، معتمداً على الضـــرورة الشعرية التي تبيح له ذلك، وهو ما لا يميل إليه السياب، إذ لا يرى مــبرراً لهــذه الضـــرورات، مثل صرف الممنوع من الصرف، في قول هذا الشاعر[3]:

أما زال ميناها أشما وراسيا

والصواب أن يقول (أشم). وقول آخر (يا تدمرا) والصواب (يا تدمر)[4].

ولا يميل السياب إلى حذف الهمزة من الكلمة الممدودة كجعل (الصحراء) (الصحرا) و(ميناؤها) (ميناها) وعنده أن ذلك عيب ينبغي للشاعر الحديث تجنبه ما استطاع إلى ذلك سبيلا[5].

ومثل هذا عند نازك اعتراضها على قول نزار قباني:

أنـــا مادمت في عروقي همساً   فـــإذا كـــنت واقعـــاً لا أكـــونُ[6]

إذ تـــرى أن كـــلمة (أنـــا) قد وقعت مبتدأ لخبر محذوف يدل عليه المقام، تقديـــره كـــائن أو موجـــود. وهـــذا اســـتعمال غريب لا جذور لـــه في النحو

[1] تنظر: الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص216

[2] ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص110.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص131.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص109.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص108.

[6] نزار قباني، طفولة نهد، القاهرة 1948، ص115.

العربي"[1]. ومثل ذلك عند نازك أيضاً اعتراضها على إدخال اللام على الفعل، كقول أحد الشعراء:

أقفاصه الترن في الهياكل

وعدم اعتدادها بالشواهد النحوية القديمة التي ورد فيها هذا الاستعمال[2].

يستعين بعض هؤلاء الشعراء بذوقهم اللغوي حكما نقدياً ينظرون من خلاله إلى شعر غيرهم، باحثين فيه عما يرونه فاقدا للسمات الفنية التي يقوم الشعر عليها. ولعل شيوع النثرية في كثير من القصائد أبرز ما توقفوا عنده. فحين ينظر السياب إلى قول البياتي:

وعلى الرصيف

جوعان يبحث عن رغيف

والشارع الممتد يزخر بالجموع

من ثائرين مزمجرين

فليسقط المستعمرون

يا.. يسقط المستعمرون[3]

يرى أن هذا اتجاه نثري يحيل الشعر إلى ما يشبه المقالات الافتتاحية للجرائد[4]. ويرد عليه البياتي مؤكداً أن في شعر السياب كثيراً مما انحدر نحو النثر والسطحية[5]. ويشير إلى قصيدة السياب (من رؤيا فوكاى)[6].

---

(1) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص51.

يجيز النحاة حذف الخبر إذا دل عليه دليل ولهم في ذلك آراء (ينظر: شرح ابن عقيل، 1: 244) ويمكن أن يسري هذا الحكم على بيت نزار قباني المذكور.

(2) تنظر الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص292. تميل نازك إلى رفض الاستعمال الشاذ أو قليل التداول في اللغة. غير أنها تبيح لنفسها استعمال لفظة (السنين) على اللغة الضعيفة التي تلزمها الياء وتعربها بالحركات وهو ما أشار إليه بعض النقاد. تنظر: الملائكة، يغير البحر ألوانه، ص200. وشكري عياد، نازك الملائكة، الآداب، العدد 3، آذار 1966، ص40.

(3) البياتي، الديوان، 1: 179.

(4) ينظر: ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص85.

(5) ينظر: الولي، حديث البياتي، ص39.

(6) ينظر: السياب، الديوان، 1: 355.

وتفهم نازك النثرية بأنها "خلو لغة القصيدة من هذا الأثر الخفي الذي يرقرقه الشاعر في الألفاظ. لأن الشعر النثري هو الكلام المنظوم الذي لا تشع ألفاظه المعاني الجانبية ولا ترسم جوا"[1]. وتشير إلى قصيدة (قصة راشيل شوازنبرك) لنزار قباني[2]، مثالا للنثرية في الشعر، فلغة هذه القصيدة "كلام نثري الروح وإن احتوى على مسحة من الوزن.. لأنها خلو من النغم والصور والجو وكل ما يجعل الشعر شعراً"[3].

ويلمح حسين مردان هذه النثرية في أبيات للجواهري منها قوله:

وثَمّ حيث الضفاف الجرد ينعشها   بـرد الندى ومسيل السلسل الخصرِ[4]

فيرى مردان أن (ثم) تقريرية يضيق بها الذوق الشعري[5].

ويجد في شعر البياتي أمثلة كثيرة لطغيان النثرية[6]، ويشير إلى قصائده: (فيت مين) و(الملجأ العشرون)[7].

* *الصورة:*

لا يكاد يكون هناك مجال إبداعي يمنح الصورة أهمية بالغة كالشعر، فما القصيدة إلا صور تجسدها الألفاظ على نحو خاص، وما الشعر إلا التفكير بالصورة[8].

وتستمد الصورة الشعرية أهميتها مما تتمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها. وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري. ولأجل ذلك عرفت بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة

---

(1) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص168

(2) نزار قباني، قصائد من نزار قباني، بيروت 1956- ص181

(3) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص54

(4) الجواهري، الديوان، 4: 115.

(5) ينظر: مردان، مقالات في النقد الأدبي، ص19.

(6) ينظر: المصدر نفسه، ص65

(7) ينظر: البياتي، الديوان.

(8) ينظر: مبارك، ص29.

بالإحساس والعاطفة"[1]. أي أنها لا تفصح عن قيمة كبيرة في العمل الفني إذا ظلت تراكماً ذهنياً لا تظهر في كيانه قدرة الإيحاء العاطفي فالصورة –على وفق تصور كولردج لها– "مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة"[2].

ولعل ذلك ما عبر عنه باشلار بقوله: "إن كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح"[3]، وما سبقه إليه الرومانتيكيون حيث كانوا يخلطون مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية. ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر رتأسى، وتشاركهم عواطفهم[4].

ولعل غاية الصورة الأساس في الشعر هي التجسيد الذي يمنح الفكرة كياناً يتوقف عنده وعي المتلقي عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن بهيئة تستجيب لها مشاعره وحواسه، لأن الصورة الشعرية كيان لفظي ترسمه المخيلة بما يخرق المألوف لحساب الإبداع وفاعليته.

وتتداخل طبيعة الحديث عن الصورة بالحديث عن الخيال الذي تصوره بعض النقاد مرادفاً لها، مع أنه في حقيقته عنصر يندرج فيها، ويضفي عليها فنية التعبير وفضاء التأمل الشاعري، وهو وسيلة لإنجازها، بما يجعلها "أقدر على التميز والتأثير من الكلمات المجردة"[5]، فضلاً عن أن قوة الخيال هي مجال التميز والإبداع بين شاعر وآخر، لأن "خلق الصورة من أي شيء يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولاً، وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد أخيراً"[6].

لقد اغتنت الصورة الشعرية بروح فنية جديدة لدى الشعراء الرومانتيكيين، هي نتاج إعلائهم قيمة الخيال ودوره في القصيدة حتى عدت نظرتهم آلية سمة

---

[1] *دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، الكويت 1982، ص 23.*

[2] *مصطفى بدوي، ص168.*

[3] *جاستون باشلار، جماليات المكان –ترجمة غالب هلسا ، بغداد 1980، ص24.*

[4] *ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، ص416.*

[5] *س. م. بورا، التجربة الخلاقة، بغداد 1977–ص14*

[6] *لويس، ص102.*

أســاس لاتجـــاههم الشعري، فهو –طبقاً لرأي وردزورث– "أهم موهبة يمتلكها الشاعر"[1].

أمـــا كولردج فعنده أن الخيال "هو النشاط البالغ الحيوية للعقل"[2] لأنه "ذو صــلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا الدنيا، ولكنه يستقل عن هذه الحواس فـــي أنـــه يستطيع وحده أن يكوّن صوراً من دون ضرورة مثول الأشياء الحية أمامـــه"[3]. وقـــد وجـــدوا في الطبيعة قوة خلاقة تغني الشعر بصورها وتفتح للمخيــلة مجـــالات حيوية للتأمل والإبداع، فكان ذلك مساراً جديداً يضاف إلى فاعلية الصورة الشعرية في القصيدة[4].

لـــم يـــتوقف الشعراء في المراحل اللاحقة عند الخيال وحده سبيلا لإغناء الشـــعر بعوالم من الصور التي تحقق له أبعاداً فنية مؤثرة، فقد تعددت مصادر الصـــورة الشـــعرية بعد أن وضع الشعراء أيديهم على مجالات تعبيرية –فنية تغـــني القصيدة بحيويتها وتضفي عليها روحاً جديدة، لأنها لا تتوقف عند مسار الـتجربة والموضوع، بل تتسع لإحداث نقلة في أفق الصورة الشعرية، بوصفها المجـــال الفني المتميز في إمكانية التحديث والابتداع، أكثر مما هو عليه الحال فـــي مجـــالي الـــلغة والموسيقى اللذين ترسخت في تكوينهما مؤثرات الماضي وفاعليـــته التعـــبيرية. وهكذا دخل مجال الصورة الشعرية كل ما توصلت إليه قـــدرات الشـــعراء مما يجسد التجربة الشعرية ويعمقها، فكان لجوء الشاعر إلى الأســـطورة والرمـــز ودلالات المـــوروث بأنواعـــه ومؤثراته إيذاناً بعوالم من الخصـــب والإغناء للصورة الشعرية، من منطلقات تداخلت في تكوينها عوامل الرؤية الموضوعية والرؤية الفنية معاً.

(1)

يبدو اهتمام شعراء الشطرين بالصورة محدوداً. وتبرره عوامل كثيرة ليس أقـــلها محدوديـــة الـــثقافة النقدية في الجانب الفني من تجربة الشعر التي توقف عـــندها كـــل شاعر منهم، لا سيما في مجال الصورة التي تحتاج، على مستوى

---

(1) *س. م. بـــورا، الخيال الرومانسي، ترجمة جابر أحمد عصفور، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 12 أيلول 1976– ص37.*

(2) *المصدر نفسه.*

(3) *محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت د. ت، ص381.*

(4) *ينظر: المصدر نفسه.*

الــرؤية الــنقدية، إلى مدركات معرفية تتسم بالعمق والتمعن في فهم الخاصية التعــبيرية لهــا، وهــو ما لا ننتظر أن يكون معظم هؤلاء الشعراء قد توافروا عــليه. وكان الموروث النقدي الذي تواصل مع آفاقه معظم هؤلاء الشعراء لا يكــاد يمــنحهم عمقــاً معرفياً يوسع مدى الرؤية للصورة في أذهانهم، بوصفها خصيصة تعبيرية بعيدة القيمة في الشعر. يضاف إلى ذلك انقطاع بعضهم إلى أســاليب تعبيرية لا ينبئ الخيال عن وجوده فيها، وهي أساليب تخضع للمباشرة والخطابية واستسهال الصيغ النثرية التي تشير إلى مضمونها دون عناء البحث عن قيمة فنية فيها.

وكان في انشغالهم بالمضمون لكونه قيمة أولى فيما قصدوه بشعرهم عامل توقف معظمهم عند المهام التوصيلية لشعرهم والتغاضي عن الجانب الفني الذي تقوم الصورة عليه، فكان "حرص الشعراء على المطابقة والوضوح قد صرفهم عن تبين المكانة الحقيقية للخيال في الشعر"[1]

ولم يجدوا في حدود اطلاعهم على الموروث النقدي- وهو ما كان أمامهم ومحــط رؤية يقيمون بعض تصوراتهم من خلال تمثلها- ما يشير إلى التوقف عــند مفهوم متكامل للصورة، خارج نطاق صيغتها البلاغية، لكونها واحدة من علاقــات التشــبيه وأطــره الفنية، مع ورود لفظة الصورة وبعض دلالتها عند الجاحظ(2)، وعند قدامة بن جعفر(3).

وربما كان في تداخل مفهوم الصورة عندهم بما يشير إليه الخيال ما جعلها مندســة بدلالاتها فيما يعبر عنه الخيال، أو ما أشير إليه تحت باب التصوير أو المجــاز وسواهما من آفاق تمتلك بعضاً من فنية الصورة ودلالتها. ولأجل هذه المــبررات وسواها يكاد نظر هؤلاء الشعراء إلى الصورة لا يفصح عن رؤية مهمــة كــالذي نجــده فيما قدموه من أفكار وآراء عن المضمون وآفاقه أو ما تحدثوا عنه في مجال اللغة أو موسيقى الشعر.

---

(1) *العوادي، ص149.*

(2) *يقول: "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" (الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هرون، القاهرة 1945، 2:13.*

(3) *يشــير قدامــة إلى علاقة الشعر بالمعاني فيرى "أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكــلم مــنها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعــاني للشــعر بمــنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صــناعة من أن لابد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة" (نقد الشعر، ص17).*

لــم نقــف للزهاوي على تصور ما يخص الصورة(1). أما الرصافي فقد انشغل بالخيال، وهو جزء أساس في تكوينها، وتتسع آراء الرصافي فيه لتوحي بأنه يتحدث عن الصورة حقاً.

يعــرّف الرصـــافي (الخيال) مستحضراً ألفاظ الفلسفة والمنطق ليراه: "قوة باطــنية تحفــظ صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة"(2). ويبدو أن الرصافي يحكــم على قيمة الخيال من خلال تمثله للوجود المادي الذي غاب عن المتأمل فخلق له وجوداً ذهنياً. فهو حين يبرهن على وجود الخيال يبحث عنه من خلال تمــثله لصورة المحسوسات المادية الغائبة فيقول: "واستدلوا على وجود الخيال بأنّا إذا شاهدنا صورة، ثم ذهلنا عنها زماناً (تناسيناها) ثم نشاهدها مرة أخرى، نحكم عليها بأنها هي التي شاهدناها قبل ذلك"(3). ويبدو أن الرصافي يتجاهل ما للصـــورة من حدود تعبيرية لا تتوقف عند ترديد الوجود المادي في الذاكرة، بل تمــتد لتخلق أنماطاً من البناء الذي لا تحتويه عقلانية التجسيد المادي المحسوس للأشياء(4).

ويعد الرصافي الخيال قوة فاعلة في التعبير الأدبي وبمقدار توافر الشاعر عــليه يتحقق لشعره التميز والابتكار، لأن الخيال هو "الذي يحكي ما ورد على العقــل من المعاني بصورة بديعة، حتى يخيل للسامع معاينتها"(5) ومن هنا عده مصــدر إغناء لعوالم التعبير الفني، فلولا الخيال لبطل المجاز وبطلت الاستعارة في الكلام، إذ لا شك أنهما مبنيان على تخيل المشبه كالمشبه به، وتنزيله منزلته في أمر من الأمور"(6).

وتــبدو أفكار الرصافي مستجيبه لرؤية الموروث النقدي العربي ونظرته، فهــو يعد المجاز بوصفه وسيلة استحضار للخيال، باباً يفضي إلى غير الحقيقة الــتي هــي عنده أصل التعبير ومصدره "وإذا بطل المجاز لم يبق لأداء المعنى ســوى طريق الحقيقة. وبذلك يضيق مجال البيان الذي كان متسعاً، بسبب أداء

---

(1) *ومثله الشبيبي والجواهري والصافي النجفي.*

(2) *الرصافي، الأدب العربي، ص77، وينظر: دروس في تأريخ آداب العربية، ص42.*

(3) *الرصافي، الأدب العربي، ص77.*

(4) *من مثل قول المتنبي:*

وقفــت ومافي الموت شك لواقف — كأنك في جفن الردى وهو نائم

(4) *الرصافي، الأدب العربي، ص77.*

(5) *المصدر نفسه.*

المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبادة"(1).

وتتضح أبعاد الموروث النقدي في رؤية الرصافي للخيال من خلال إحالته إلى جزء من مداخلة، يتوقف فيها عند قضية اللفظ والمعنى التي كانت جزءاً متسعاً من مكونات النظرية النقدية العربية الموروثة، فهو يقف في صف القائلين بأهمية المعنى لسعة آفاقه على اللفظ الذي هو كيان محدود المدى مقارنة بالمعنى، وهو ما يضفي على الخيال منزلة خاصة "لولاها لقصرت الألفاظ عن تمثيل المعاني وتصويرها للسامع حق التصوير، لأن الألفاظ محدودة والمعاني غير محدودة"(2). وفي ذلك يقول:

ولولا قصور في اللغا عن مرامنا لما كان في قول المجاز لنا عذر(3)

ويعيدنا الرصافي في بيته هذا إلى تأكيد ما قلناه بأسبقية الحقيقة المباشرة عنده. فهو يرى أن ما يلجئنا إلى التعبير المجازي المتخيل قصور ألفاظ اللغة عن الأداء الصريح الذي هو الغاية الأولى.

والمجاز -طبقاً لما يراه الرصافي- ليس وسيلة فنية تعطي للخيال فاعلية الخلق التعبيري الذي يظهر جلياً في الشعر بل ملجأ يذهب إليه الشاعر بسبب ما يراه من قصور الألفاظ في تصور المعاني حقيقة:

وما كل مشعور به من شؤونها قد يسر على إيضاحه المنطق الحرّ

ففي النفس ما أعيا العبارة كشفه وقصر عن تبيانه النظم والنثر(4)

ويبدو أن الرصافي في هذا المجال يغيب عن باله أن الشعر لا يقوم على الحقيقة وحدها بل على أفق التعبير الفني الذي يخرج به إلى مديات التجسيد المتخيل غالباً. كان الشرقي ميالاً إلى الصورة المتحركة المفعمة بحيوية العاطفة وتدفقها. فمثلما عاب على شعر عصره إغراقه في اللغة التقليدية التي تتردد على المعجم القديم كثيراً عاب عليه طبيعة تعامل شعرائه مع الصورة "فقصائدهم صور جامدة، وضعت في قوارير من ألفاظ تفوقها في الجزالة"(5) وهو ما يوحي برؤية الشرقي التي تقوم على المواءمة بين عناصر البناء

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص43.*

(3) *الرصافي، الديوان، 1: 507.*

(4) *المصدر نفسه. 1: 508.*

(5) *الشرقي، عواطف وعواصف، ص4-5.*

الشـــعري إذ ليس ينفع القصيدة كونها جزلة الألفاظ، ما لم تكن صورها منسجمة مع ألفاظها متفاعلة مع حركتها.

ويعــد البصــير الصـــورة فـــي الشعر من أروع فنونه(1). وهو يتفق مع الرصـــافي في أن غاية البناء التصويري في الشعر إنما هي خلق عوالم تقترب مـــن الحقيقـــة ومـــن هـــنا وجدناه يبدي إعجابه بشعر البحتري، حين لاحظ أن الصورة عنده تمتاز "بتمثيل حقائق الأشياء والأحوال تمثيلاً صادقاً، وبقسط غير قليل من الجمال، وميل ظاهر إلى البساطة"(2).

ويبدو أن مفهوم البصير للصورة لا يتوقف عند هيئتها الفنية المحددة، فهو يحـــاول إيجـــاد مجال متسع لما تدل عليه، لاسيما في شعر الوصف الذي سماه (شعر التصوير) وهو عنده من أروع فنون الشعر، ناظراً إلى البحتري بوصفه خير من يمثله في شعرنا القديم(3).

يـــنظر الوائلي إلى الصورة من منطلق علاقة الشاعر بالطبيعة التي يعدها "مهـــبط وحـــي الشاعر ومصدر إلهامه، ومبعث إحساسه(4)، وعنده أن الشاعر يســـطو عـــلى الطبيعة ليستلهم مضامينها في شعره(5). غير أنها تبقى أكبر من قدرة الشاعر في محاكاة صورها(6). ويهتم الوائلي بما تمتلكه الصورة الشعرية مـــن طاقـــة التجسيد والإيحاء بالفكرة، وهي عنده مستوى ناضج من الشاعرية يفـــوق التعـــبير المباشـــر بما له من قوة التأثير، لاسيما حين يصل الشاعر إلى (الصـــورة التمثيلية) كالذي فعله البصير في مقطوعته (الليل والصبح)(7)، حيث جاءت نابضة بالخيال، محتوية على أكثر من حركة ولون(8). ويجد الوائلي هذه القدرة التجسيدية التي تبرزها الصورة في قول ابن الرومي:

فصرت أخادعهُ وطال قذالهُ   فكأنـــــه مـــــتربصٌ أن يُصـــــفعا

---

(1) ينظر: البصير، سوانح، ص5.

(2) المصدر نفسه.

(3) البصير، سوانح، ص5.

(4) الوائـــلي، وصـــف الطبيعة في الشعر العربي، مجلة الدليل، النجف، العدد الثاني، تشرين الثاني 1946، ص92.

(5) ينظر: الوائلي، الديوان، 1:13.

(6) ينظر: المصدر نفسه، 1:39.

(7) سبقت الإشارة إليها في الصفحة 194 من هذا البحث.

(8) الوائلي، شعر البصير السياسي قبل الثورة، ص51.

وكأنمـــا صُــفعت قفاة مرةً   وأحـــس ثانيـــةً لهـــا فـــتجمعا[1]

إذ يراها الوائلي "لوحة فنية رسم الشاعر فيها هذا الأحدب رسماً متقناً، من حيـــث الخطـــوط والأبعـــاد، وإن في هذه اللوحة من الإبداع ما يجعلها من أدق الصور التي رسمها خيال شاعر مبدع"(2).

(2)

على الرغم من أن الشعر الحر محاولة جريئة للخروج على آفاق القصيدة الموروثـــة، لاســـيما في مجال اللغة والموسيقى الشعرية، وتجاوزهما إلى صيغ جديـــدة، نجد ما حدث من خلال هذه التجربة من تجديد، أدى إلى افتقاد القصيدة لجوانب مهمة من شعريتها، وذلك ما وعاه الشعراء، فهم "حين تخففوا من قيود الـــوزن والقافيـــة غامـــروا بالـــتفريط بمـــا تقدمه الموسيقى التقليدية من مزايا شـــكلية"(3). وكان عليهم أن يبحثوا عما يعوض هذا النقص في البناء الشعري، ولأجل ذلك توقفوا عند الصورة الشعرية(4). وصار بعض ما يشغلهم هو "وضع اليد على أكبر عدد منها وحصرها داخل قفص الكلمات"(5)، وكان حرصهم على الصورة في جانب آخر منه رغبة في استكمال أفق الشاعرية وتخليص القصيدة الحديـــثة ممـــا شـــاب الشعر من خطابية ونثرية مباشرة فكانت الصورة ملاذاً خصـــباً فـــي هـــذا الشأن لأنها "تتصف بقابليتها على تضمن الحركة والصوت واللون، وهي من خلال ذلك تكتسب حيويتها في القصيدة"(6) في حين "أن خلوا القصـــيدة من الصور يعريها، ويفقدها كثيراً من جمالها وأصالتها"(7) ويبدو أن الالتجاء إلى التعبير بالصورة في الشعر الحر تحول في مرحلة لاحقة إلى حالة

---

(1) *ابن الرومي، الديوان، 1: 189.*

(2) *الوائلي، صور من الهجاء في الشعر العربي، مجلة المناهل، بغداد، العدد 13، كانون الأول 1963. ص9. ومـــع إعجـــاب الوائلي بصورة ابن الرومي يعترض على محتواها لأنه رأى الشـــاعر قد تجنى على إنسانية شخص لم يهبه الله الخلقة الكاملة، فجاء وفيه نقص لا قبل له بتلافيه.*

(3) *الصائغ، ص170.*

(4) *يقول شاذل طاقة: "إن الشعراء حين تخففوا من قيود الوزن والقافية كان عليهم أن يعرضوا عن ذلك بعدة وسائل ومن ذلك الصورة الشعرية". ينظر الصائغ، ص170 ومصدره.*

(5) *مران، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص204.*

(6) *الصائغ، ص183.*

(7) *الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص160.*

من الإفراط غير المرغوب فيه، بسبب تكديس بعض الشعراء لها في قصائدهم. وغـدا بـناء القصيدة عندهم رهناً بمقدار المتراكم من الصور فيها. ولذلك راح بعضـهم ينبه إلى هذه الحالة فيسأل السياب مستنكراً: "هل غاية الشاعر أن يري قـراءه أنـه قادر على الإتيان بمئات الصور؟"(1) ويرد حسين مردان على هذا السـؤال بقولـه: "لعل أخطر ما تتعرض لـه القصيدة الجديدة هو عدم التعامل الجـدي مع الصور الشعرية، والنظر إليها كما لو كانت مجموعة طيور ملونة تسقط من سماء غير معروفة"(2).

ويشـير السـياب إلى مثال لإضاعة القصيدة في تراكم من الصور العادية يجده في قول البياتي:

-الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
-وحذاء جنديِ قديم
-وصياح ديك، فرّ من قفص، وقديس صغير
-والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضرير
-وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: "قبرتي العزيزة يا سدوم"
وبنادق سود، ومحراث، ونار
تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس(3)

أمـا محمد جميل شلش فيرى أن السياب "أوتي مخيلة مجنحة فذة، اسعفته كـثيراً"(4) وعـنده أن السـياب يمـثل القمـة في استعمال الصورة في الشعر المعاصـر، ولكنه يعتمد على أدوات التشبيه كثيراً في صوره، وهو ما لا يجعل كثيراً من صوره مثالاً مهماً في التعبير الشعري الحديث(5).

---

(1) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص85.

(2) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص204.

(3) الـبياتي، الديوان، 1: 190. ومن الرؤية ذاتها وجد سامي مهدي في معظم قصائد فاضل العـزاوي مـا عـده عيباً ملازماً لها، وهو التشبث بالصورة لأجل الصورة. رغم أنها فائضـة عن الحاجة"، العدد الماضي من الكلمة والحركة الشعرية الجديدة، مجلة الكلمة، ص105.

(4) شلش، حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، ص188.

(5) ينظر: المصدر نفسه.

وتنــبه نــازك على أن الصور والعواطف ينبغي ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكـــل(1) وتــبرر ذلك بأن "تكديس الصور المطلقة أو السائبة دون أي اهتمام يــربط أجــزاء الصـــورة وضبطها بالنسبة لموقعها وحركتها الذاتية يجعلها في وضع قلق وغير مستتب من ناحية الإيحاء"(2).

وتطيــل نـــازك تأمل آفاق الصورة الشعرية فترى أن خلو القصيدة منها، يعريها ويفقدها كثيراً من جمالها وأصالتها"(3) لأن الصورة تمنح القصيدة شحنة مـــن الصـــور المفعمة بالحيوية والحركة: "وهذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يتلمسها الهيكل الساكن إنما هي في حقيقة الأمر صورة من صور الحركة يحـــاول بها الشاعر – وهو غير واع– أن يدخل عنصر الحركة إلى هيكله لينقذه من الجمود"(4).

وتميـــز بيـــن نمطيـــن من الصور في الشعر: نمط ثابت كالذي يقوم عليه الرســـم، وآخـــر طـــافح بالحركة والحياة وهو ما تتأكد من خلاله قدرة الشاعر وتمكنه من تجربته(5) وتساوق الصورة البنائية التي تستند إلى المضمون مع ما تجترحه نازك للصورة من نمط يقوم على الصياغة الموسيقية(6).

ويـــبدو أن نـــازك لا تـــرى الصورة خاتمة المطاف في التعبير الفني لدى الشـــاعر، ولأجـــل ذلـــك فهي تميز بين نمطين من الشعراء: النمط الأول هو الشـــاعر الـــذي يخلق جواً خاصاً، وهو لا ينشغل كلياً بالصورة بقدر سعيه إلى رســـم عـــالم متكامل الأبعاد لقصيدته. وتمثل لهذا النمط بالشاعر (علي محمود طه). أما النمط الآخر فتراه في شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل وبـــدر شـــاكر الســـياب الذين تعدّهم شعراء صور قلما يصلون "إلى خلق الجو الخصـــب الـــذي يضـــفي بصمته على المعاني في القصيدة"(7). ويبحث حسين مـــردان عن حالة الترابط بين صور القصيدة كلها، على نحو تتجانس فيه، لأن الصـــورة المنفردة مهما كانت قدرتها على التجسيد تبقى "محدودة التأثير إذا لم

---

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص204.

(2) المصدر نفسه.

(3) الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص160.

(4) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص213. تكرر ذكر مسألة اللاوعي كما هي الحال في اللغة (تنظر: ص220 من هذا البحث).

(5) تنظر: الملائكة، الصومعة، ص161.

(6) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص201.

(7) الملائكة، الصومعة، ص160.

تلتحم بما قبلها أو بما يتبعها من صور أخرى"(1).

ويدعو بلند الحيدري إلى الصورة العميقة الفاعلة والمتحركة مع آفاق فعل القصيدة(2) ويتحدث السياب عن الخيال مرادفاً للصورة، وهو ما يحيلنا إلى رأي الرصافي قبله. ويعد الموروث مصدراً مهماً في إغناء الخيال. ويرد على من زعموا باكتفاء وجود الخيال في الشعر الغزلي دون سواه، لاسيما الشعر الحماسي، فيرى "أن كلا النوعين من الشعر يحتاج إلى الخيال. ولهذا وجب علينا دراسة الشعر القديم لأن فيه السبك الممتاز والبلاغة الرصينة واللغة السليمة"(3). ولا يفصح السياب في حديثه عن صلة السبك والبلاغة واللغة بالخيال. ولعله كان يرى فيها ما يتمنى الشاعرية ويفتح لها مجالات متسعة من الخلق الموحي الذي يستثمر فيه الخيال وتتعمق الصورة.

*الموسيقى:

عد أرسطو الإحساس بالنغم من دوافع الشعر الأساس إلى جانب المحاكاة. وكان رائده في ذلك ما يتفرد به الشعر من خصوصية البناء المتسق الموسيقى فيه عن سواه من الفنون اللفظية الأخرى(4). وأضاف كولردج إليه تفرد الشاعر بين الناس في روحه الموسيقية التي تلهمه الشعر، "لن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلاً أبداً" (5). ومسوغ هذا الرأي عنده القول بتوقف الموهبة الشعرية في جوهرها عند عنصر الموسيقى أكثر منأي عنصر آخر:

"فالصورة شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية... كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة، قد يستطيع أي فرد موهوب وعلى قدرة من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل، كما يكتسب المرء حرفة من الحرف... أما الإحساس بالمتعة الموسيقية، بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده. ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه، ولكن يستحيل

(1) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص204.
(2) العكش، حديث بلند الحيدري، ص171.
(3) الغرفي، كتاب السياب النثري، ص78.
(4) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة 1972، ص119.
(5) مصطفى بدوي، ص167.

تعلمه"(1).

وليست موسيقى الشعر إطاراً خارجياً تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه ويسير معها باتجاه تكامل الـرؤية وانسـجام مكوناتها التعبيرية والفنية جميعاً، لأن "موسيقى الشعر ليست شـيئاً مسـتقلاً عن معناه"(2). ويمكن التثبت من ذلك بمحاولة إخراج أية قصيدة مـن ثوبها الموسيقي ونثر معانيها وسنلاحظ تشتت المعنى ومحدوديته، وهو ما يؤكـد عمـق صـلة المعـنى بإطـاره الفني الذي تفصح عنه موسيقى الشعر وتلازمهما معاً.

إن صلة الشعر بموسيقاه لا تعكس رغبة مجانية يندفع الشاعر منها لتأليف كلامـه وصبه في قوالب فنية لا تتبنى بعداً إنسانياً تقوم عليه. فالشعر تعبير عن دواخل إنسانية مستثارة أو منفعلة، والشاعر في سعيه إلى تنسيق بنائه الشعري، موسـيقياً إنمـا يتمثل في واحدة من أوجه وجوده محاولة إنسانية للوقوف بوجه واقـع الإنسان الذي لا يمنح روحه إلا ما يقلقها. واقع دائم التبدل والتناقض، بما لا يمـنح الإنسان فرصة مناسبة لتأمله "فحياتنا تتبدل كل لحظة، والعمر يهرب، فـلا نقـوى على إيقافه، فنتوسل بلحظات الإيقاع واستمرار العودة التي توهمنا بالدوام والثبات، وتنسينا إلى حين سرعة الزوال"(3).

وإذ ظـلت وشـائج الشعر بموسيقاه غير منبتة على مر العصور فقد ظل يعـرّف غالـباً مـن هـذه الوجهـة بوصفه تعبيراً فنياً، فما الشعر إلا "الفكر الموسيقي"(4) وهو "تنظيم لنسق أصوات اللغة"(5).

وربما اتضحت قيمة البناء الموسيقي في تحديد معظم النقاد العرب القدامى لمفهـوم الشـعر، مع أنهم لم يشيروا إلى لفظة الموسيقى صراحة، مستعيضين عـنها بألفـاظ تدل عليها كالوزن والقافية أو البناء أو النظم. ولعلنا نتوقف عند مفهوم قدامة بن جعفر للشعر كونه قولاً موزوناً مقفى دالاً على معنى(6). الذي أضـاف إليـه ابـن سينا عنصر الخيال، فقال إنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *خوري، عن اليوت، ص24، وينظر مصدره.*

(3) *غريب، عن بودلير، ص110، وينظر مصدرها.*

(4) *الربيعي، القول لكارليل، ص9.*

(5) *وليك، نظرية الأدب، ص205.*

(6) *قدامة بن جعفر، ص15.*

ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم"(1). وكان ابن طباطبا العلوي يرى أن الشعر "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم"(2).

وتقوم موسيقى الشعر على أركانه ثلاثة هي: الوزن والقافية، والإيقاع. وينظر إلى الوزن بوصفه "أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية"(3). وكان كولردج يرى أن الوزن بمفرده "ليس إلا مثيراً للانتباه"(4) ولكنه يعده "الشكل المميز للشعر"(5). وإذا كان الإنسان قادراً على تأليف الكلام وتنسيقه، فإن الوزن هو الذي يجعل ذلك الكلام شعراً، لأن الشعر "تأليف موزون"(6)، وليس الوزن وجوداً مدركاً من خارج الشعر بل تداخل أساس في كيانه، ولذلك وصف بأنه "ما يتقوم به الشعر، ويعده من جملة جوهره"(7)، وبالوزن تتدفق العاطفة الشعرية وتبرز آفاق القصيدة متكافئة في نظامها ومتحركة باتجاه الخلق الفني المعبر، لأن الوزن "أحد عناصر التخييل الشعري"(8) التي تنمي مسار القصيدة وتمنحها طاقة التجسيد.

وتلحق القافية بالوزن، لأنه -على رأي ابن رشيق- "مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"(9) وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"(10).

وقد عرفت القافية على أنها "أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها يكوّن جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترديدها"(11).

ومع أن القافية لفظة من جملة ألفاظ تشكل البيت الشعري إلا أن الانتماء عندها جعلها محل عناية خاصة وتأمل، لما يمكن لها أن تضفيه على القصيدة

---

(1) *ابن سينا، جوامع مع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة 1956، ص122.*

(2) *ابن طباطبا، ص3-4.*

(3) *ابن رشيق، 1: 134.*

(4) *مصطفى بدوي، ص177.*

(5) *المصدر نفسه، 178.*

(6) *الربيعي، الرأي لجونسن، ص8.*

(7) *عصفور، مفهوم الشعر، القاهرة 1982، ص367.*

(8) *المصدر نفسه، 376.*

(9) *ابن رشيق، 1: 134.*

(10) *المصدر نفسه، 1: 135.*

(11) *أنيس، ص273.*

من وقع موسيقي ينسجم به المعنى، وتترسخ إيقاعاته. ومن أجل هذه الخصوصية، كان لها في شعرنا العربي تقديراً خاصاً، فأفردت لها المؤلفات التي تدرس موسيقى الشعر باباً خاصاً تدرس فيه مستقلة عن الوزن.

وليست القافية حكراً على الشعر العربي وحده فقد عرفها شعر الأمم الأخرى وأشار بعض الباحثين إلى أنها انتقلت إلى الشعر الأوروبي عن طريق التأثر بالشعر العربي. فهي لم تكن موجودة في الشعر الإنكليزي حتى القرون الوسطى لتدخل فيه من خلال التأثر بالشعر الفرنسي والإيطالي، اللذين استفاد بعض شعرائهما من الشعر العربي عن طريق الأندلس(1). ولم ينقطع الشعراء الأوربيون المعاصرون عن الاهتمام بالقافية، فقد "عادت القافية هذه الأيام تحتل مكاناً مهماً بعد أن تجددت وانتعشت، بفضل التئامها مع إيقاع الكلام البسيط"(2).

ولا تتكامل حدود موسيقى الشعر بالوزن والقافية وحدهما بل من خلال نسيج التلاؤم بين الألفاظ وما تحمله من معنى والوزن الذي تقوم عليه وتآلفهما وانسجام الألفاظ وتناسق أصواتها، وذلك ما يشتمل عليه مفهوم (الإيقاع) الذي "يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم"(3). وهو في الشعر وفي النثر أيضاً.

فالإيقاع صورة أشمل من الوزن، وما الوزن إلا "صورة خاصة للإيقاع"(4) وبقدر ما يقوم عليه الوزن من تصور تستمد قوانينه من خارج المضمون وما يتحرك في آفاقه من أفكار وأحاسيس، يقوم الإيقاع على تأمل للقوى الخفية التي تربط الكلمة بسواها. وهو ما أدركته نظرية النظم عند الجرجاني فوضعه في فصاحة اللفظ وتناسب العبارة(5).

والإيقاع ظاهرة صوتية وموسيقية في الوقت ذاته، لأنها "تقوم على التكرار

---

(1) ينظر: ج.س. فريزر، بموسوعة المصطلح النقدي- الوزن والقافية والشعر الحر- ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد 1980، ص117. وتنظر أيضاً، درو، ص44.

(2) درو، ص48.

(3) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، الزرقاء 1985، ص50.

(4) ريشاردز، ص88.

(5) ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص48 وما بعدها.

المنـــتظم ويـــؤدي الـــزمن فيها دوراً مهماً"(1)، فهو ملاحقة للبنية الداخلية التي تنســـجم مكوناتهـــا وتتناغم صياغتها في سياق من التعبير الذي يتمسك بفواصل زمـــنية، وهـــو لا يتوقف عند مستوى التنظيم الصوتي بل يتواصل انسجامه مع المعنى. لأن "الإحساس بالإيقاع يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر"(2).

ومـــع أن الإيقاع سمة فنية في الكيان اللفظي المؤثر قد نجد بعض صورها فـــي صـــياغات النـــثر كما هو الحال في الشعر، فالشعر يأخذ سمة فاعلة في تواصل انثيالات الشعور وموسيقيته، عبر تداخله مع عنصر الوزن واتفاقهما في التدفق الموسيقي. ولذلك يصح القول أن الإيقاع والوزن يتلاحقان ليكتمل أحدهما بالآخر. فحين يصدر الإيقاع من بنية لفظية تتأمل المضمون وتستوعب مجالات التعـــبير فيه يفرض الوزن على الموضوع فيكون الإيقاع من داخل الموضوع، في حين يكون الوزن من خارجه(3).

(1)

لـــم يـــتوقف شعراء الشطرين عند عنصر من عناصر الشعر الفنية مثلما وقفوا عند موسيقى الشعر، مد يمين النظر فيها، ومؤكدين شاعريتهم من خلالها، ومناقشـــين محاولة إحداث تغيير أو تجاوز لأي من جوانبها. وكان رائدهم في هـــذا التوجه قناعتهم في أن الشعر تجربة موسيقية قبل أي شيء آخر. عبر عن ذلك قول الزهاوي:

إذا الشـــعر لم يهززك عند سماعه فـــليس خـــليقاً أن يقـــال له شعرُ[(4)]

والرصافي:

وما الشعر إلا كل ما رنح الفتى كمـــا رنحت أعطاف شاربها الخمر[(5)]

ومـــن هذا التصور عرف الزهاوي الشعر بأنه "الكلام الكبير الموسيقي"(6)

---

(1) *شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، القاهرة 1968، ص108.*

(2) *ماثيسن، ص174.*

(3) *ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص374.*

(4) *الزهاوي، الديوان، 1: 3.*

(5) *الرصافي، الديوان، 1: 508.*

(6) *محمـــد صـــبري، مقدمة الزهاوي، 2: 6. احتوى هذا التعريف على عناصر الشعر التي وردت فـــي كـــلام قدامة بن جعفر، وإن جاء ذلك بألفاظ أقل عدداً (فالكبير) كناية عن المعـــنى الذي ينبغي للشعر أن يمتاز به. والموسيقي إشارة جامعة للوزن والقافية ولعل*

وهــو تعريف فيه شيء من الجدة وكان الوزن محط عنايتهم الأولى في الحديث عــن موســيقى الشــعر، مســتلهمين في ذلك أفكار النقد العربي القديم في هذا الجـانب، ومســتجيبين لمســتوى مــن الوعي والثقافة المعاصرين، من خلال الاطــلاع على تجارب جديدة، تناقش الوزن وتتملاه طويلاً: "فالوزن للشعر قبل كــل شيء"(1) طبقاً لرأي الزهاوي. وهو ضرورة لازمة فيه "فهو الذي يحرك ســاكن الوجدان فينا عند سماع هذه الألحان... وإن الكلام الفعال لابد أن يقترن بالوزن، فلا يكون الشعر شعراً إلا إذا امتزج هذان"(2).

أمــا الرصافي فيرى الوزن لازمة للشعر منذ أن وجد ولدى كل الأمم، فلم "تعهد أمة من الأمم الغابرة ولا الحاضرة تغنت بشعر لا وزن فيه"(3).

لعــل سعة ما كتبه كل من الزهاوي والرصافي عن الوزن يعطي صورة واضــحة عــن طبيعة فهم شعراء الشطرين له، في الوقت الذي تشير إلى مدى انشغال الشاعرين به واستفاضتهما في مناقشته. ولأجل ذلك نتوقف عند آرائهما عادين ما كتباه مثالاً مناسباً لموقف شعراء الشطرين منه.

وإذا كــان أرســطو يرى "أن الشروط الأساسية للشعر قد تكون في الكلام المنــثور وبــالعكس فإن مجرد النظم ليس كافياً لأن يجعل الكلام شعراً"(4) فإن الزهاوي والرصافي آمنا بجانب من ذلك. فكان الزهاوي يؤيد وجود خصوصية تعبيرية للنثر ولكنه يراه في منزلة دون الشعر(5). وكان الرصافي يقول: "ليس كل منظوم بشعر ولا كل شعر بمنظوم"(6). غير أنهما يخالفان أرسطو بتأكيدهما أن الوزن خاصية يتقدم الشعر فيها على النثر. وهو الذي قاله ابن رشيق قبلهما، فــي قولــه "كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه"(7). ويرى الزهاوي أن الشــعر أكــثر تــأكيداً في النفوس من النثر "لما فيه من النغمة، ولقابليته للحن

تعــريف الــزهاوي هــذا يقــترب ممــا قاله ابن طباطبا العلوي من أن الشعر "كلام منظوم" عيار الشعر، ص4.

(1) الهلالي، ص80.

(2) الواعظ، ص353.

(3) الرصافي، الحرية، حديث الرصافي ، ص5.

(4) كرومبي، ص91.

(5) الهلالي، ص88.

(6) الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص58.

(7) ابن رشيق، 1: 19.

الموسيقي"(1). وذلك ما يجعله "أعلق بالأذهان لسهولة حفظه وأبقى في تنازع البقاء لحرص الناس على إنشاده والاستشهاد به، وحفظ الوزن له من الضياع"(2).

ولعل قوله الأخير في حفظ الوزن للشعر يعيدنا إلى ما ذكره الجاحظ عن أهمية الشعر ومنزلته عند العرب وتفضيلهم له على النثر "لأن الحفظ إليه أسرع والأذان إلى سماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت. وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"(3).

ومن خلال انشغالهما بالجانب الموسيقي اهتما بالبحث عن مصدر الشعر فبحث الزهاوي في صلة الشعر بالغناء(4). ورأى أن الغناء "تولد من امتدادات تلك الأصوات وانقطاعاتها المتخللة إياها، وارتفاعاتها وانخفاضاتها، بعد أن أخذت أشكالاً معينة، بسبب التكرار وإقبال الجمهور عليها، إلى أن صارت كلما قلدها أحد تعيد في السامعين والسامعات تلك الإحساسات"(5) أما الشعر "فمتولد من تلك الأصوات والانقطاعات التي تتخللها بإعادتها أو زيادة مقطع عليها، أو حذفه، أو تبديل مقطع بآخر تدل على إحساسات جديدة"(6). ويصل الزهاوي من خلال جوانب التماثل بينهما إلى القول أن الشعر والغناء "شقيقان قد تولدا من إحساس واحد"(7).

ويقترح مساراً يتصور أن الشعر سار فيه "فالشعر في أصله كلمة تنطق بها المفجوعة مكررة إياها... كما إذا قالت: (ويلي ويلي) و(أوه أوه) بفترات قصيرة، أو قالت (قد ماتوا قد ماتوا) أو (ياويلنا يا ويلنا)... إلى غير ذلك من الكلمات التي يكررها المفجوع. ثم تقدموا فيه، فأخذوا يؤلفونه من تفاعيل ثلاث أو أربع. ثم جعلوا يغيرون بعض تلك الكلمات مع المحافظة على الوزن. ثم

---

(1) بطي، حديث الزهاوي، ص23.

(2) المصدر نفسه.

(3) الجاحظ، البيان والتبين، 1: 287.

(4) يقول طه باقر: "أن الشعر كان على ما يرجح أول ما زاوله الإنسان من الفنون الأدبية، وأن منشأه من الإنشاد والغناء الشعبي. فالغناء، على ما يذهب إليه معظم الباحثين، أصل الشعر في جميع الآداب العالمية. مقدمة في أدب العراق القديم، بغداد 1976، ص54.

(5) الزهاوي، تولد الشعر والغناء، مجلة الفنون، ص1.

(6) المصدر نفسه.

(7) المصدر نفسه، ص2.

جعلوا يؤلفون بين الكلمات من وزنين مختلفين. وقد كان الشعر في أوله شطراً واحداً، ثم جعلوه شطرين متطابقين، ثم جعلوه عدة أبيات موافقة لأول شطر من غير إعادة شيء من الكلمات إلا الروي الذي هو بمثابة عضو أثرى للكلمة التي كانوا يعيدونها"(1).

إن ما يذكره الزهاوي هنا محاولة تأمل فردي أراد منها تقديم تصور لمراحل تطور الشعر حتى استقراره على ما هو عليه الآن، متخذاً الشعر العربي مثاله في تحديد خطوات التطور.

ومع مشاركتنا للزهاوي قناعته في كون الشعر "مثل الأحياء قد مشى على سنن الارتقاء من البسيط إلى المركب"(2) لا نجد من الوقائع والتصورات ما يسند المسار الذي حدده لتطور الشعر. أو ما يجعلنا لا نفترض تصوراً لمسار آخر قد سلكه الشعر في تطوره. فلم يكون التفجع والحزن مصدراً أولاً للشعر؟ وما الذي يمنع أن يكون مصدره الترانيم الدينية وطقوسها أو حالات الفرح أو الحماسة لاسيما أن الزهاوي لم يهمل أهمية الانفعالات النفسية في البحث عن مسار تأصيل الشعر. فهو يرى "أن الأوزان نشأت من التهييج، فإن الإنسان إذا تهيج تهيجاً عصبياً اكتسب كلامه انتظاماً، وهذا الانتظام هو شيء من الوزن"(3). وعبر هذا التصور ينكر أن يكون للوزن وجود خارج إطار هذه الانفعالات التي يجسدها الشعر: "وقد ظن الكثيرون أن للأوزان حقيقة في الخارج، فجعلوا يتساءلون عن كيفية العثور عليها. وهذا خطأ فإن الوزن هو هذا الذي يقوله الموتور أو المتحمس عند ثورة إحساساته ويكرره. فإذا كان شديد التأثير– وهو لا يكون مؤثراً إلا إذا تألف منه تفاعيل متناسقة– شاع وغنى به غيره، فكان وزناً من الأوزان"(4).

ويتفق الرصافي مع الزهاوي في القول بصلة الشعر بالغناء، ويضيف الرقص إليهما، فعنده "أن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان، كما أن النطق غريزة فيه. وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين، فإن النطق، وهو أسنى

---

(1) *الزهاوي، تولد الغناء والشعر، مجلة الفنون، ص2.*

(2) *المصدر نفسه.*

(3) *بطي، حديث الزهاوي، ص24.*

(4) *الزهاوي، تولد الغناء والشعر، مجلة المقتطف، المجلد 65، الجزء 5، ديسمبر 1924، ص494.*

مظهر من مظاهر الشعور، لما اقترن بالغناء تولد الشعر"(1).

ومن خلال تساوق غريزة النطق بالغناء يقوم الرصافي بترتيب بعض مما يـراه خطـوات في طريق ترتيب أصل الشعر، فيرى أن "مسافة ما بين الكلام والـوزن قد قصرت بالسجع"(2) وإن المسافة "تزداد قصراً عندما يقترن السجع بالغناء"(3)، وقد تطور السجع ليولد نغماً صوتياً مكرراً هو القافية(4) وإذا انتظم إيقاع السجع في مرحلة لاحقة كان الرجز "أول مولود من أوزان الشعر"(5) لأنه "أسهلها على القريحة وأخفها على الطبع وأقربها إلى النثر. وما الفرق بينه وبين الكـلام المسـجوع سـوى وزن قـريب المأخذ سهل التناول"(6) فضلاً عن أن "احتمال وقوعه في الكلام أكثر وأقوى من احتمال وقوع غيره من الأوزان"(7).

ولعـل فكـرة الرصـافي عن تطور الكلام إلى شعر تبدو على شيء من الموضـوعية إذا مـا قورنت بأفكار الزهاوي، لاسيما أن الرصافي تحدث عن مسار لتطور صوتي- موسيقي لا يرتبط بمشاعر معينة أو عاطفة خاصة.

وتتسم أفكار الشاعرين بالرغبة في عدم التوقف عند أوزان الشعر العربي المعـروفة، مع اعترافهما بقيمة هذه الأوزان وأهميتها(8) ولكنهما يعدان الثبات على ما توصل إليه القدماء من الأوزان مما ينافي حركة الحياة ويعارض منطق الأشياء في التبدل وعدم التوقف عند حالة واحدة.

يـرفض الزهاوي: "أن نبقى نحن العرب جامدين على الطراز الأول الذي استحسـنه أجدادنـا في الشعر، فأنا أكثر الناس ميلاً إلى التجدد والتقدم بالشعر تقدمـاً يناسب ارتقاءنا في العلوم والحضارة"(9). ويؤكد الرصافي ذلك بقوله أن القدمـاء "لم يقصدوا حصر أوزان الشعر العربي في البحور الستة عشر، وإنما هـم نظروا فيما بلغهم من أوزان الشعر... ويجوز أن يأتي آخر فيجد أو يوجد

---

(1) *الرصافي، الحرية، حديث الرصافي، ص14.*

(2) *الرصافي، الأدب العربي، ص101.*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *المصدر نفسه. ص100.*

(5) *المصدر نفسه. ض104.*

(6) *المصدر نفسه. ص103.*

(7) *المصدر نفسه.*

(8) *بطي، حديث الزهاوي، ص29.*

(9) *الرصافي، الأدب الرفيع، ص26.*

لنا وزناً آخر غير هذه الأوزان. فلا مانع للشعراء اليوم أن يأتونا بأوزان جديدة خارجة عن هذه... وأما حصر أوزان الشعر في هذه البحور الستة عشر كما يقول الجامدون على القديم فليس بصحيح ولا معقول"(1). ويبرز الرصافي ذلك من خلال التذكير بصلة الشعر بالغناء، إذ "إن الشعر لم تكن الحاجة فيه إلى الوزن إلا من أجل اقترانه بالغناء وإذا كانت ألحان الغناء وأنغامه غير محدودة لزم أن تكون أوزان الشعر غير محدودة أيضاً"(2). أما الزهاوي فيجد لتوقفنا عند أوزان الخليل مبررات تتصل بواقع حال الشخصية العربية في العصر الحديث، فعنده أن جمودنا على القديم من الأوزان هو كجمودنا على كثير من العادات الموروثة سبب كبير لتأخرنا في الشعر عن الغربيين الذين سبقونا فيه أشواطاً"(3).

ولعل اهتمام الزهاوي هنا منصب على فكرة التجاوز لما هو سائد من أوزان الشعر العربي وبحثه عما يجد فيه سمات العصرية التي شغلته طويلاً، لأنه عندما يضع أوزان الشعر العربي مقابل أوزان الشعر الغربي مثلاً يجد أوزاننا أرقى من سواها(4).

وليست الدعوة إلى الكتابة بأوزانه خارج ما استقرأه الخليل بالجديدة، فقبل الرصافي والزهاوي قال السكاكي: "فلا يظنن أحد الفضول عندهم في الباب من ضم زيادة على ما حصروه ليست في كلام العرب"(5).

وأباح الزمخشري النظم على ما ليس معروفاً من الأوزان(6). ولم يتوقف الأمر عند حدود الكلام وحده، إذ قام بعض الشعراء بمحاولات الخروج على

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *المصدر نفسه.*

(3) *صبري، ص8.*

(4) *من خلال نظره في بناء كلا الشعرين، فالشعر الغربي-طبقاً لرأيه- يتألف من مقاطع في حين يتألف الشعر العربي من تفاعيل مختلفة "إن أكثر البحور مركب من تفاعيل مختلفة بخلاف ما تألف من مقاطع متشابهة، والتركيب دليل الرقي"، مجلة السياسة، بغداد، 3 سبتمبر 1927.*

(5) *السكاكي، مفتاح العلوم، القاهرة 1937-ص245.*

(6) *يقول: "إن من تعاطى التصنيف من أهل هذا المذهب فليس غرضه الذي يؤمه أن يحصر الأوزان، إذ بنى الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً (القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق بهيجة الحسني، بغداد 1969، ص57.*

العروض العربي ونظموا أشعارهم بما لم يألفه الشعراء قبلهم(1).

ولعل أفكار الشاعرين في الدعوة إلى التجديد الموسيقي تأخذ جانباً من المنطقية حين نجدهما قد تمثلا قناعتهما بصلة الشعر بالغناء، وهو ما أفاد منه الزهاوي في تحديد مسارب التجديد الموسيقي في الشعر، فإذا كانت دعوة الرصافي إلى التجديد في هذا الجانب لم تفصح عن نفسها بتصور بيّن لما يمكن استثماره في إيجاد الأوزان الشعرية المتطورة أو الجديدة كانت دعوة الزهاوي أكثر توفيقاً مع خلال المصادر التي رآها مناسبة لذلك فهو يدعو إلى الاستفادة من أساليب التلحين والغناء العصرية: "وأي تثريب على الشاعر إذا نظم بلغة فصيحة على أوزان تلائم الأغاني العصرية التي ينظمها اليوم أصحاب الأناشيد في مصر وسورية"(2). ويتضح جانب من السياق المنطقي الذي يستخدمه الزهاوي لتأكيد رأيه في مناقشة آفاق العلاقة بين الشعر والغناء التي يميل إلى القول بتبدلها في كل عصر. فيرى أن الأغاني العصرية تختلف عما كان يغنى في العصور السابقة من الشعر الذي قام على أوزان الخليل. وإذا استجدت في هذا العصر ألحان جديدة "فالاحجى أن يكون اليوم بين الأوزان التي انتقلت إلينا من الأقدمين أوزان لنا تطابق ما في عصرنا من الألحان الجديدة"(3) ويرى فيما يكتب من شعر عامي مصدراً آخر يمكن استثمار بعض صياغاته الموسيقية في إنضاج أوزان شعر جديدة(4). وتتضح خطورة الفكرة التي ينادي الزهاوي بها حين نلاحظ أنه يستعين بتصور خاص للغة الشعر التي يراها مناسبة لاستنطاق الموسيقى الشعرية الجديدة، فهو يدعو إلى جعل لغة التكلم لغة للشعر "فإذا قدرت أن تجعل لغة التكلم لغة الشعر تولد الأوزان الجديدة من نفسها"(5). وتبدو غرابة فكرة الزهاوي هذه في كونها غير ممكنة التحقق في هذا العصر الذي عرف ازدواجاً لغوياً بين ما نتكلم به وما نكتب. ولعلها تحمل في طياتها اعترافها بأن التجديد في الأوزان سيبقى في الوقت الحاضر تصوراً نظرياً غير

---

(1) *ينظر: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، القاهرة 1955، 1: 74.*

(2) *الهلالي، ص79.*

(3) *الهلالي، ص8.*

(4) *يشير الزهاوي من ذلك إلى غناء (المعدان) وشعرهم. ويعني بهم سكنة الأهوار من أهل العراق. وكذلك ما ينظمه الشاعر الشعبي العراقي (الملاعبود الكرخي). (ينظر: الهلالي، ص80). ويذكرنا اهتمام الزهاوي بالكرخي في موسيقى شعره باهتمام الرصافي بلغة شعره وحده اياه في قصائده.*

(5) *المصدر نفسه.*

مــتحقق، وتظــل أوزان الخــليل وحدها مسار التجربة الشعرية العربية، حتى يتحقق ما تمناه الزهاوي من توحد لغة الكلام بلغة الشعر والكتابة.

لــم يشر شعراء الشطرين إلى مفهوم خاص للقافية. ويبدو أنهم قصدوا بهم غالــباً الكلمة الأخيرة من البيت الشعري متجاوزين حالة الخلاف بين الفراهيدي الــذي حددها بالأصوات التي تتألف من الحرف المتحرك قبل آخر ساكن حتى آخر حرف من البيت، والأخفش الذي عدها آخر كلمة في البيت إطلاقاً(1).

واختلف هؤلاء الشعراء -لاسيما الزهاوي والرصافي- في النظر إلى أهمية القافيــة فــي الشعر، فكان الزهاوي يرى أن "لا تعلق لها بالموسيقى التي تقوم بــالوزن وحده"(2). وهذا يتفق ورأي قدامة بن جعفر(3). في حين يجد الرصافي أن "الشــعر بــلا قافيــة مخالف للغاية المطلوبة التي لأجلها وجد الشعر وهي الغناء"(4).

ويحــاول الــزهاوي وضع تصور نظري للكيفية التي ظهرت فيها القافية ومــراحل تطورها حتى وصلت إلى ما هي عليه في الشعر. فيرى "أن شعراء العــرب في القديم الأقدم من الجاهلية كانوا في مناحاتهم وأعيادهم كلما ندبوا أو تحمسوا يكررون الجملة في لحن واحد، كما يفعل الأعراب اليوم عند تحميسهم، وهــو ما يسمونه (الهوسة). ثم تقدموا فصاروا يكررون آخر كلمة في الشطر، جاعــلين مــا يقولونه يدور عليه، ثم تقدموا، فاكتفوا بإعادتها في آخر كل بيت. وهكــذا إلى أن جعــلوا يكتفون بتكرار حرف واحد مكان الكلمة في آخر أبيات القصيدة، هو الروي"(5).

ويصــل من خلال هذا كله إلى القول أن القافية في صورتها الحالية "بقية مــن جــناس كــان يلتزمه قوم في القديم لم يصل تأريخ الأدب إليهم"(6). وهي

---

(1) يــنظر: ابــن رشيق، 1:51 وقال الرصافي بأنها تعني في اللغة مؤخرة العنق، وهي عنده تابعة لبيت الشعر (الأدب الرفيع، ص87).

(2) الهلالي، ص80.

(3) ينظر: قدامة بن جعفر، ص23. وكان منطلقه في الحكم عليها من جهة المعنى "لأن القافية إنمــا هــي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر... والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على معنى".

(4) الرصافي، الأدب الرفيع، ص89.

(5) الهلالي، ص65.

(6) بطي، حديث الزهاي، ص58.

"عضو أثرى قد زال معظمه"(1).

ويبدو أن الزهاوي مغرم بتأصيل العناصر الموسيقية في الشعر، فلقد مر بنا ما ذكره عن الوزن. ولعل ما قلناه في صدده يمكن إيراده هنا لمناقشة أفكار الزهاوي عن القافية.

ويرى الرصافي أن القافية أسبق في ظهورها من الوزن، من منطلق رأيه بأن مصدرية الشعر تبتدئ من الكلام المسجوع، حيث تبدو السجعة في الكلام صورة أولى للقافية في الشعر(2).

اختلف الزهاوي والرصافي في موقفهما من القافية. فكان الزهاوي يرى أنها "قيود ثقيلة في أرجل الشعر العربي الذي يرسف منها، ولا يكاد يمشي حراً كما يجب أن يمشي. وكم شاعر خسر المعنى لانصرافه إلى القافية"(3). ويعدها عائقاً في طريق التجديد:

كل الفنون تجددت	***والشعر يعوزه الجديدُ***
ما قام حتى أثقلته	**من قواميسه القيودُ**
ما ضر سامعها لو	***اختلفت قوافيها القصيدُ***(4)

وتقوم قناعة الزهاوي في الدعوة إلى نبذ القافية على عدة مبررات. فهي عنده سبب تقصير الشعر العربي عن اللحاق بالشعر الغربي"(5). ومنطلقه في ذلك أمران: أولهما أسبقية الشعز الغربي للشعر العربي في مراحل التطور والآخر تصوره أن الشعر الغربي لا قافية فيه. أما الأمر الأول فيقوم على نظرة الزهاوي إلى الشعر بوصفه جزءاً من الكيان المعرفي والحضاري للمجتمع والأمة. وبما أن الغرب قد قطع أشواطاً كبيرة في التقدم والرقي فإن شعره على وفق ذلك متطور بمقدار لا يمكن للشعر العربي الوصول إليه. وغاب عن باب الزهاوى أن الشعر في كثير من جوانبه لا يخضع لمسار التطور العلمي والثقافي بقدر ما يتطلب تواصلاً مع العمق الروحي والعاطفي وصدق المشاعر. أما ظنه بانعدام القافية في الشعر الغربي فهو ما يؤكد اطلاعه المحدود على

---

(1) *الهلالي، ص66.*

(2) *ينظر: الرصافي، دروس في تأريخ آداب اللغة العربية، ص64.*

(3) *الهلالي، ص65.*

(4) *المصدر نفسه، ص66.*

(5) *الهلالي، ص65.*

ذلك الشعر الذي لم يفتقر نظمه إلى القافية(1). وهو ما رد به الرصافي عليه بقوله: "لا صحة لما يقال أن الشعر الإفرنجي لا قوافي له. وإنما نعلم أن بعض الشعوب الإفرنجية تفننوا في قوافي شعرهم فنوعوها، وباعدوا ما بينها، لا أنهم أخلوا شعرهم من القافية بالمرة"(2) ولم يمنع ذلك الرصافي من التوقف عند طبيعة القافية في الشعر لبعد القافية في الشعر العربي "أصعب مما عند الغربيين... إذ الروي عندهم ساكن دائماً، وعندنا متحرك بحركة مختلفة"(3).

ويقوم المبرر الثاني لرفض الزهاوي للقافية على أنها سبب فقدان الشعر القصصي عند العرب (4). وهو أمر يثيره لديه وجود هذا النمط من الشعر في الآداب الغربية. ولاشك في أنه يقصد الشعر الملحمي الذي عرفته الأمم الأخرى كاليونان والرومان(5). لأن الشعر القصصي موجود في الأدب العربي ولم تقف القافية مانعاً لنظمه.

والقافية عند الزهاوي مسؤولة عن "قلة الابتكار وتفاهة المعاني والموضوعات عند العرب"(6)، ولأن الشاعر يخسر المعنى بسبب انصرافه إلى القافية حتى "لكأنهما الحجر الأساس لبناء أبياته. فهو لم يتحر القافية للمعنى بل تحرى المعنى للقافية، فجاءت معانيه متناقضة"(7). ولعل في رأيه هذا تحاملاً غير مقبول على الشعر العربي الذي لم تقف القافية فيه حائلاً أمام الشاعر الكبير كي يبدع في شعره، وأن يبتكر من المعاني والموضوعات ما خلده الزمن.

ويضيف الزهاوي مبرراً آخر لنبذه القافية يجده في اللغة العصرية التي يراها قد حددت مجال التعبير لدى الشاعر العصري بعد أن تخلصت من الألفاظ المهجورة" ولا يرد عليّ أن شعراء الجاهلية كانوا يستطيعون أن يأتوا بالقافية

---

(1) *ينظر: درو، ص44.*

(2) *الرصافي، الأدب الرفيع، ص89.*

(3) *الهلالي، ص80.*

(4) *المصدر نفسه، ص65.*

(5) *وهذا الرأي مما ذكرته نازك الملائكة أيضاً، مشيرة إلى الشعر الملحمي: ينظر، الملائكة، الديوان، 1:17.*

(6) *الهلالي، ص65. وهو ما يكرره البصير فيرى أن القافية الموحدة "آخذة بخناق الشاعر العربي مضيقة عليه مجاري أنفاسه" الموشح في الأندلس وفي المشرق، بغداد 1948، ص50.*

(7) *الهلالي، ص65.*

لكل معنى يريدونه فإن اللغة كانت يومئذ أوسع منها اليوم، إذ لم يمت منها-كما في عصرنا- أربعة أخماس مفرداتها، بتعاقب العصور.. ولم يبق للشاعر إذا عز عليه إن لم يهمل القافية إلا أن يأتي بالكلمات المهجورة"(1).

ويجد في مقدار صلة الشعر بالمتلقين الذين تعودوا على القافية سبباً يضيفه إلى قوله بأنها ليست بلازمة كل اللزوم للشعر فهي "لا تطرب إلا الذين اعتادوا سماعها وإنّها إذا أهملت- وسوف تهمل- بضع سنين لا يجد السامع فيها ذلك الطرب، كما أن الذين يطربون بالجناس مثلاً لا يطربون اليوم بعد إهماله كل هذه السنين"(2) فضلاً عن أن "السامع لبيت منفرد لا يرتاب في كونه شعراً، وإن لم يسمع قرينه"(3).

وينتهي الزهاوي إلى الدعوة لتخليص الشعر العصري من القافية، ولكنه ينظر إلى الأمر بشيء من العقلانية، فلا يدعو إلى إسقاطها منه دفعة واحدة. لأن الذوق السائد يستقبح تعطيل الشعر من القافية مرة واحدة" وقد ألفها أكثر من ألف وخمسمائة سنة"(4). ويجد الحل المناسب في تبديلها بعد كل عدد محدد من الأبيات: "إن خير طريق للخلاص من عبئها هو أن يحافظ الشاعر في قصيدته على البحر سواء أكان من بحور الشعر القديمة أم الجديدة وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات إلى روي جديد، فإن القصيدة لا تخلو من مطاليب مختلفة مع مناسبة بعضها لبعض"(5).

ومن خلال استقرائه لمسار الشعر العربي يعلن الزهاوي قناعته بأن القافية ستزول، لأنها "عضو أثري قد زال معظمه وسوف يزول ما بقي منه من جسد الشعر بتوالي الأيام"(6)، لأنه يرى أن الشاعر سيكون أمام خيارين، فإما أن يضحي بالمعنى للقافية أو بالقافية للمعنى"(7) ويرجح الزهاوي الأول الثاني: "ليكون الشاعر حراً يسهل عليه أن ينظم ما يشاء من المعاني"(8). ولعل نبوءة الزهاوي في تخلص الشعر من القافية الموحدة قد تحققت بعد سنين من وفاته،

---

(1) *المصدر نفسه، ص83.*

(2) *الهلالي، ص83.*

(3) *بطي، حديث الزهاوي، ص58.*

(4) *المصدر نفسه، ص57.*

(5) *المصدر نفسه.*

(6) *الهلالي، ص66.*

(7) *المصدر نفسه، ص80.*

(8) *المصدر نفسه.*

وعلى أيدي أصحاب الشعر الحر

وإذا كان الزهاوي قد مثل الرأي الداعي لنبذ القافية فقد عبر الرصافي عن الــرأي القــائل بضـــرورة وجودهــا في الشعر، لأنه يرى أن "الشعر بلا قافية مخالف للغاية المطلوبة التي لأجلها وجد الشعر وهي الغناء"(1).

وتــبدو آراء الرصافي بمثابة ردود تناقش أفكار الزهاوي وتعارضها. فهو يرد على الزهاوي قوله بخلو الشعر الغربي من القافية: "وأنا وإن كنت لم أطلع عــلى الشعر الإفرنجي لعدم معرفتي لغة أجنبية فقد أطلعت على المتفرنجين من شــعراء الأتــراك الذين قلدوا شعراء الإفرنج تقليداً مطلقاً، ومشوا في أشعارهم عــلى آثــارهم... فلم أرَ شعرهم خالياً من الوزن ولا من القافية"(2). وغاية ما يــراه عــندهم "أنهــم يــباعدون في القوافي ويتجوزون فيها، لا أنهم يهملونها بتاتاً"(3). كما يعيب على الزهاوي ادعاءه بأن تكرار القافية يخلق الملل في نفس الســامع، ويــرد عــليه بحكم ورود القافية في الشعر العربي: "إن بعض الناس عــابوا عــلى الشعر وقوافيه بأنها تكرار ممل، وذلك وهم منهم، فإن القافية لا تــتكرر فــي الشعر بل تكرارها عيب عند العرب يسمى بالايطاء. وإنما يتكرر مــنها حــرف واحــد وهو الحرف المسمى بالروي، فالمعنى في كل قافية غير المعنى في سواها"(4).

وبقدر صحة هذا الرأي فيما يتعلق بالقافية فإنه يحمل في الوقت نفسه جانباً من تحامل الرصافي على الزهاوي في مرحلة من مراحل علاقتهما التي كانت عرضــة للسوء والقطيعة. ولاشك في أن الرصافي كان واثقاً من فهم الزهاوي لإحكام القافية وصورة حرف الروي الذي يتكرر وحده ليس الكلمة الأخيرة التي تــأتي حروف القافية منها. ولم يقل الزهاوي بأن القافية تتكرر من حيث المعنى بل تكرارها الموسيقي وحده.

توزع بقية شعراء الشطرين بين ما قال به الزهاوي وما قال به الرصافي وإذ لــم نعــثر للشبيبي على رأي صريح فيما يتعلق بالقافية فإنه قال في إحدى قصائده ما يضعه في صف من يزرى بها:

---

(1) الرصافي، الأدب الرفيع، ص89.

(2) الرصافي، الحرية، ص15.

(3) المصدر نفسه.

المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه

ويصـــدق هـــذا الـــرأي على الشرقي الذي يقول عن شعره: "أنحرف عن القصـــيدة المطولة ذات الوزن المديد إلى الشرقيات والموشحات لما في ذلك من حسن الإيقاع وبراعة الاختصار"(2).

وكـــان الموقف المؤيد للزهاوي أكثر وضوحاً لدى البصير الذي نادى بأن لابد لنا من إعلان حرب على وحدة القافية"(3).

أمـــا الجواهري فقد واءم بين الوزن والقافية، ولم ير انفصالاً لأحدهما عن الآخـــر، لأنهمـــا أهم خصائص "مدرسة الشعر الأصيل التي لم تعجز عن أداء الـــنغم"(4)، بما لها في أوزانها وقوافيها من فلسفة خاصة عميقة "فهي كالأبواب والمصاريع على سعة ورحب لأن يدخل منها الشاعر وتدخل الفكرة، بما يوافق كـــل بحـــر مـــنها. فقد تجد هناك شاعراً طالما عالج الفكرة بهذا البحر، فتكون حبيســـة ذاتها لا تخرج للوجود، حتى يكتشف بحراً آخر بتفعيلة أخرى، فينطلق إلى ما لا نهاية"(5).

ومثـــلما يرى الجواهري في القافية خصوصية فنية، يعد التخلص منها مما لا يقدم جديداً بقدر ما يفقد الشعر وضعيته التعبيرية الخاصة(6).

انـــتهت دعـــوة الزهاوي إلى التخلص من القافية إلى أن يدعو إلى الشعر المرسل بوصفه صيغة تعبيرية شعرية تقدم تطوراً في هذا المسار، مثلما تعكس نقلة في رؤية الزهاوي للشعر استجاب فيها إلى ما وقع عليه بصره من أساليب تجديد في الشعر.

ومـــع أن الزهاوي لم ينظم من الشعر المرسل سوى قصيدتين نجد ما كتبه عنه جعله رائداً له في العراق، ومن رواده في الشعر العربي الحديث(7) وإذ أيد دعـــوة الـــزهاوي إلى الشعر المرسل من أيده(8) فإن الرصافي كان على رأس

---

(1) *الشبيبي، الديوان، ص160.*

(2) *الشرقي، الديوان، ص24.*

(3) *البصير، بعث الشعر الجاهلي، ص148.*

(4) *ماجد السامرائي، لقاء مع الجواهري، مجلة الأقلام، ص157.*

(5) *ماجد السامرائي، حديث الجواهري، ص157.*

(6) *المصدر نفسه.*

(7) *ينظر: س موريه، ص196.*

(8) *ينظر مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، ص225.*

المناوئين لها، منطلقاً من حرصه على نظام القصيدة العربية الموحد القافية. ولا يـبدو رد فعل الرصافي على دعوة الشعر المرسل قائماً على نظرة موضوعية وتحـليل مـنطقي، بل نتيجة لخلافه مع الزهاوي، ومحاولة كل منهما النيل من مكانـة الآخر. يقول الرصافي: "وجل ما يتجلى لي من هذا الشعر الذي يسميه صـاحبه بالمرسـل، إنما هو اقتران الرعونة بالشعور وخلط السخافة بالظرافة وإدغـام الـتفاهة بالنـباهة، وطـلب السمعة من وراء البدعة"(1). ويلاحظ أن الأوصـاف الـتي أطـلقها الرصافي عامة ليست ذات مضامين نقدية أو هدف موضـوعي، فمـا معـنى اقتران الرعونة بالشعور؟ وكيف يمكن دعم التفاهة بالنـباهة وهـل هذه أحكام نقدية أو هي تصورات عن شخصية صاحب دعوة الشعر الحر (الزهاوي) وليس عن شعره؟.

وكـانت قضـية الشـعر المنثور من القضايا الأخرى التي لم يتفق عليها الـزهاوي والرصـافي. وإذا كـان الزهاوي يمثل جانب التجديد في الدعوات السابقة وكان الرصافي يمثل المحافظة فإنهما في قضية الشعر المنثور يتبادلان المواقـع، ليمسي الرصافي مجدداً والزهاوي محافظاً. فقد كانت آراء الرصافي تقـوم على القول أن سمة الشاعرية موجودة في النثر مثلما هي في الشعر(2)، وهما وإن اختلفا في شيء فهو ليس اختلافاً يتمثل في احتواء أحدهما خصائص معينة تميزه من الآخر، فالشعر، "سمي شعراً لا لكونه ذا وزن وقافية بل لكونه فـي الغـالب يتضـمن المعـاني الشعرية"(3). ولكل من الشعر والنثر مساره التعبيري، فالشعر "واسطة لبيان إلى المعاني الشعرية، أي لبيان سانحات الحس والخيال، بخلاف المنثور فإن الغالب فيه أن يكون واسطة لبيان ما هو من ثمار العقـل ونـتائجه"(4). ومن هذا المنطلق قال الرصافي بأن الشعر المنثور يؤثر بمعانيه التي تفعل في النفس ما يفعله الإنشاد المقترن بالنغم والإيقاع(5)، واقترح لـه تسمية (الشعر الصامت) "لخلوه من الوزن والقافية وافتقاده إلى الإنشاد تبعاً لذلـك"(6). وأبـدى إعجابـه بأمثلة الشعر المنثور الذي يكتبها (أمين الريحاني) و(جـبران خليل جبران) مع رأيه الخاص فيما كتباه، فهما "وإن كانا مجيدين في

---

(1) *الرصافي، الحرية، ص15.*

(2) *الرصافي، الأدب العربي، ص96.*

(3) *المصدر نفسه، ص97.*

(4) *الرصافي، الأدب العربي، ص96.*

(5) *الرصافي، الأدب الرفيع، ص89.*

(6) *الرصافي، الحرية، حديث الرصافي، ص16.*

صناعتهما إلا أنهما ليسا من المبتدعين فيها على ما أرى بل من المتتبعين لأهل الغرب والمقتبسين من آدابهم(1). "كما أن الرصافي أعجبه ما ينظمه بعض الشباب من الشعراء العراقيين(2) بل قام بكتابته أيضاً في تقريظه لكتاب (الشيطان) لمراد ميخائيل(3).

وعلى الرغم من تبني الزهاوي لدعوة التخلص من القافية ونظم الشعر المرسل ظل يدعو إلى "أن يكون مشياً في الطريق الأمثل الذي نحن سائرون عليه كما سار أجدادنا غير جانحين عنه إلى طريق جديد لم تألف المشي عليه أقدامنا. ومن هذه الرؤية رفض الزهاوي الشعر المنثور لأنه رآه "ليس من الشعر في شيء مهما كانت صورته ومهما سموه شعراً، وذلك لخلوه من الموسيقى"(4). وإذا كان الشعر المرسل عنده تطوراً في مسار الشعر العربي فقد عد الشعر المنثور "تطوراً في النثر لا في النظم، وليس من الشعر المصطلح عليه عند الأدباء في شيء بل هو رجوع إلى النثر المسجع الذي دالت دولته منذ أمد بعيد"(5). ولا جل ذلك فهو يرفض إطلاق وصف الشعر عليه(6).

(2)

كانت أوضح جوانب التجديد التي قدمتها تجربة الشعر الحر ما ظهر في المجال الموسيقي الذي قامت عليه هذه التجربة، فلقد "أدرك رواد الشعر الحر أن العصر الحديث الذي يعيشون فيه يستوجب التعبير عنه بأسلوب شعري جديد يلاحق إيقاعاته ويتمثل مظاهره، مقتنعين بأن الأساليب الموسيقية الموروثة ما عادت قادرة وحدها على أداء ذلك، ما لم يأتها من يحاول إحداث روح جديدة

---

(1) *الرصافي، الأدب الرفيع، ص58.*

(2) *ينظر: الرصافي، جريدة المصباح، 11 سبتمبر 1924.*

(3) *ينظر: الرصافي، الشيطان أمثاله وأشغاره، مجلة الحرية، 15 شباط 1924.*

(4) *الزهاوي، جريدة العالم العربي، 12 حزيران 1925.*

(5) *الزهاوي، المصدر نفسه. ويقوم منطلق الزهاوي النقدي على المقارنة بين الشعر المرسل والشعر المنثور وعلاقتهما بالشعر الموروث، فهو يجعل الوزن صلة الشعر المرسل بالموروث. في حين يرى القافية- أو السجعة مثلما سماها- صلة الشعر المنثور بالموروث. ولعل مفهومه للشعر المنثور كونه مقفى ينطلق مما كان ينشر في الصحف من هذا الشعر الذي يحرص فيه شعراؤه على القافية كثيراً.*

(6) *ينظر: الهلالي، ص88.*

تستمد أصالتها من الموروث وتستوعب رؤية العصر وآفاقه"(1)، ومن هذا الوعي تؤكد الآراء الأولى التي أشار إليها أصحاب الشعر الحرصلة تجربتهم بالموروث الشعري وتبنيها بعض قيمه، "فليست هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافي والأوزان، ولم يتعد الأمر سوى تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعري وبنية القصيدة، بحيث تتلاءم مع التعبير والمضمون"(2). وكل ما فعله هؤلاء الشعراء- طبقاً لما رآه السياب- أنهم نظروا إلى عناصر الموروث الشعري "فطوروا العناصر التي اعتقدوا أنها أصبحت فاسدة"(3) وهذا الأسلوب الشعري الجديد" ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب"(4). وإذا كان الشاعر المعاصر قد أتيح له الاطلاع على اتجاهات الأدب المعاصر ومدارسه، فإن الشعر الحر "لا يتعدى كونه تجربة لتطوير شعرنا القديم على ضوء المفاهيم الأدبية العالمية التي اطلع عليها غالبية شعرائنا المحدثين عن كثب"(5). فضلاً عن استجابة هذا الأسلوب الشعري لروح العصر ومتغيراته الفنية، إذ "أن الموسيقى في أي عصر من العصور تكون متسقة مع طبيعة الحياة في ذلك العصر. ولقد كانت موسيقى الشعر العربي مستمدة في أصلها من إيقاع حداة الإبل في مسالك الصحراء"(6) أما موسيقى الشعر المعاصر فيجب "أن تكون متسقة منسجمة مع الذوق العربي المعاصر ومنبثقة من صميم حياتنا المعاصرة"(7) وهذا ما حاول أصحاب الشعر الحر تأكيده، لأن الشعر الحر لم يكن في حقيقته "ضرباً مبتكراً ولا مبتدعاً، ولكنه تجديد مبني على الأصول العربية القديمة في العروض"(8)، إذ قام هذا الشعر على "تجزئة التفاعيل ولم يهمل البحور المعروفة"(9).

لقد توقف بعض الشعراء عند جوانب من مسيرة التجديد في الشعر العربي ليوصلوا مسار تجديدهم بها. يؤكد السياب ذلك بقوله: "أعتقد أن الشيء الذي

---

(1) *حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص263.*

(2) *الولي، حديث البياتي، ص34.*

(3) *المصدر نفسه، حديث السياب، ص10.*

(4) *نازك، الديوان، 1:12. وتعيد ذكر ذلك في كتابها قضايا الشعر المعاصر، ص49.*

(5) *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص44.*

(6) *طاقة، في جنة عبقر، ص11.*

(7) *المصدر نفسه.*

(8) *المصدر نفسه.*

(9) *مردان، الأزها تورق داخل الصاعقة، ص97.*

قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانات الوزن العربي"(1). ويتوقف عند تجربتين تجديديـــتين همـــا: البند، الذي يؤكد وجود شبه بينه والشعر الحر(2). والموشح الـــذي أشار إلى تأملهم له فيما أقاموا عليه شعرهم من بناء موسيقي، "فعلنا شيئاً شـــبيهاً إلى حـــد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشـــحات الخطـــوة الأولى إلى أمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية، بعد أن مهد الطـــريق لنا إليها شعراء المهجر"(3). ويشاركه شاذل طاقة في هذا الرأي: "لقد كـــان الأندلســـيون أبعـــد مـــنا نظـــراً في هذا الأمر فلم يقصروا شعرهم على الاعـــاريض العـــربية القديمـــة، وأوجدوا الموشح، وهو على الأرجح محاولة للانسجام مع الحياة الأندلسية الجديدة"(4).

ولعـــل وراء ذلـــك هاجس الخشية مما تواجهه تجربتهم الجديدة من مجافاة متـــلقين تـــربت أذواقهم على قيم الموروث الشعري وصياغاته، فضلاً عن شدة الهجمـــة التي تلقتها تجربتهم من شعراء الشطرين ومناصريهم، ولا سيما الطعن في البناء الموسيقي الذي أقيم عليه شعرهم.

ولعـــل نـــازك كانت قد تخلصت من هذا الهاجس، حين رفضت أن يكون للموشـــح أثـــر ترســـمته في شعرها الحر، بسبب طبيعة البناء الذي يقوم عليه الموشـــح الـــذي عدته "يمهد للسطحية... لأنه يزيد نغم الشعر بروزاً. ويتطلب الـــتكرار ورنين الألفاظ وسوى ذلك مما يحول دون أن ينصرف الشاعر لخلق جو عميق"(5). وقد نظرت إلى البند بذات النظرة، فهو عندها نوع أدبي محدود، ظهـــر فـــي زمن معين، ولم يكتب له الاستمرار "فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم. ثم إن كـــبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه"(6). لتنتهي

---

(1) *الغرفي، كتاب السياب النثري، ص104.*

(2) *يقـــول الســـياب: "هناك بالطبع وجه شبه بين الشعر الحر والبند. فالشعر الحر منبثق من صميم التراث العربي، أي أنه مشتق من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئاً طارئاً. لكن هناك بالطبع بعض الخلاف بين البند والشعر الحر من حيث الموسيقى بصورة خاصة، ومن حيث التراكيب" (جريدة صوت الجماهير، ص3).*

(3) *الغرفي، كتاب السياب، النثري، ص105.*

(4) *طاقة، في جنة عبقر، ص11.*

(5) *الملائكة، الديوان، 1:80.*

(6) *الملائكة قضايا الشعر العربي المعاصر، ص26.*

عند القول بأنه "أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الطريفة"(1). وفات نازك أن البند ظهر في مرحلة متأخرة.

-في القرنين الماضيين(2)، وليس في عصور الأدب العربي الزاهرة، حتى تنتظر من شعراء تلك العصور كتابته.

يؤكد بعض الشعراء أهمية الوزن الشعري ودوره في القصيدة فالوزن هو شرط السياب الأول لتسمية الشعر، لأنه ضد الشعر الذي لا يقوم عليه(3). وترى نازك الوزن "هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما جعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة"(4). ويؤكد بلند الحيدري أهمية الوزن في خلق التأثير الموسيقي الذي يريده الشاعر لقصيدته في نفس المتلقي(5).

ويثار في الذهن السؤال الآتي: إذا كان للوزن هذه الأهمية في القصيدة فلم ثار هؤلاء الشعراء على نسقه القديم؟

تتعدد إجابات الشعراء عن دوافعهم إلى هجر الهيكل الوزني الموروث وتبني أسلوبهم الجديد، فينطلق السياب من رغبته في إقامة بناء موسيقي تتداخل فيه الأوزان. ولذا نجده بقدر دعوته إلى المحافظة على الأوزان لا يميل إلى أن تبقى القصيدة ذات وزن واحد: "يجب أن نحتفظ بالأوزان، ولكن ليس معنى ذلك القول بأنا يجب أن نتقيد بوزن واحد"(6).

ومع أن نازك ترى الأوزان الشعرية القديمة لا تحول دون التعبير عن العاطفة وصياغة الفكرة صياغة مطلوبة تجد في الالتزام بها "شيئاً من التضييق على الشاعر"(7).

---

(1) المصدر نفسه. والطريف في الأمر أن الشاعرة في مجموعتها (للصلاة والثورة) الصادرة في العام 1978 عادت لتدعو إلى استعمال البند في الشعر الحر. وبعد تنظير عروضي له قدمت نموذجين من شعر البند هما: (الملائكة والبستان) و(سبت التحرير). ينظر: عبد الرضا علي ص120 وما بعدها.

(2) ينظر: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، بغداد 1974، ص181 وما بعدها.

(3) الغرفي، كتاب السياب النثري، ص120.

(4) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص194.

(5) الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص57.

(6) الغرفي، كتاب السياب النثري، ص80.

(7) الملائكة، جريدة الشعب، 4 أيلول 1957.

ومبررها في ذلك متعلق بالمضمون أولاً، لأن "الموضوعات التي تصلح لها الأوزان القديمة تختلف عن الموضوعات التي تناسب الأوزان الحديثة"(1).

ويرى البياتي أن تجربة الشعر الحر في نظامها الموسيقي استطاعت أن تقضي على الثنائية التي تقوم عليها القصيدة العربية، بحيث جعلت موسيقى الشعر "جزءاً عضوياً مكملاً للتجربة الشعرية نفسها، وبعداً ثالثاً يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري والوجداني"(2). وهذا يعني طبقاً لرؤيته أن الشعر الحر ليس ثورة على الموسيقى الشعرية الموروثة "بقدر ما هو ثورة في التعبير"(3).

ويناقش بلند الحيدري الأمر من زاوية البحث في علاقة التعبير بإطاره الموسيقي لأن موسيقي الشعر لدى الشاعر الحديث "تبدأ من نقطة مهمة هي إيمانه بأنها ليست فراغاً تدور فيه معان وأفكار دون أي اعتبار آخر... فالبحر الذي يختاره ولون قافيته يؤثران تأثيراً بليغاً في السامع"(4). ويقوم الحيدري بتأكيد رؤيته هذه من خلال النظر في البناء الموسيقي لقصيدتين: إحداهما من شعر الشطرين، وهي قصيدة إيليا أبي ماضي (أيهذا الشاكي)(5). أما الأخرى فهي قصيدة (الأرض والموت) لحسين مردان(6). فلو أخذنا القصيدة الأولى "وتلوناها على مسمع شخص لا يدرك معانيها لوجدنا أن ما تنقله إليه هو إحساس مظلم وكئيب جاء نتيجة هذا الإحساس يتعارض مع مضمون القصيدة التفاؤلية ولا يصاحبه، بل كل منهما يتجه اتجاهاً مضاداً"(7). أما حسين مردان

---

(1) *المصدر نفسه.*

(2) *البياتي، الديوان، 1:17.*

(3) *المصدر نفسه، 1:41.*

(4) *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص57.*

(5) *ايليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت 1971، ص100.*

(6) *مردان، مقالات في النقد الأدبي، ص69.*

ويختار منها الحيدري المقطع التالي:

وغداً نموت

وكما تموت الذكريات ... غداً نموت

مر الشباب ولن يعود

وكغيمة بيضاء فارغة الرعود

غداً تفوت

أيامنا

(7) *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص57.*

"فهـو لا يخـتار بحراً سريعاً أو خبباً أو متقارباً بل تجري أنغامه بطيئة هادئة، يصـاحبه جـرس خـافت في قوافيه، ولا يحمل رنيناً عالياً صخاباً، يتنافر مع طـبيعة مـا يريد أن يوحي به. وقد جاء استعماله للمدات الصوتية ناجحاً، بما أعطت للقصيدة من جو هامس فيه الشيء الكثير من الأسف الحزين"(1).

أشار عدد من الشعراء إلى بعض الظواهر المتعلقة بالوزن، وكان أبرزها عـندهم طـبيعة الأوزان المستعملة في الشعر الحر. فقد رأت نازك أن الشعر الحـر يرتكـز عـلى ستة من بحور الشعر العربي الستة عشر، وهي البحور (الصـافية) ذات التفعيـلة الواحـدة(2). وإذا تسـامحت في نظمه على البحور الممـزوجة (السريع والوافر) فإنها لم تمل إلى محاولات نظمه بالبحور الأخرى ذات الـتفعيلات المختـلفة "كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشـعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها(3). وإنما تصلح البحور الصافية للشعر الحر "لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة، لابـد مـن مجيـئها منفردة في خاتمة كل شطر"(4) وإذ عدت الشاعرة ذلك من عيـوب الشعر الحر(5) نظر حميد سعيد إلى الأمر بعين مختلفة، فرآها ظاهرة موضـوعية، تشـير إلى تطور الجانب الموسيقي في الشعر العربي الذي سار عـلى تعدد الأوزان، ليصل إلى مرحلة النظم على مجموعة من أوزان التفعيلة الواحـدة، وينـتهي أكـثره فـي الـنظم عـلى وزنين أساسين هما: المتدارك والمتقارب(6).

إن دعـوة الشـعر الحـر في إطارها الموسيقي، لم تكن محاولة لتقليص المسـاحة الموسيقية التي يتحرك فيها الشعر العربي، متمثلة بأوزانه، بل سعي إلى توسـيع هـذا الإطار وإغنائه بآفاق جديدة. وهذا يعني أن وجهة نظر نازك هي محاولة لتضييق مجال الحركة المتاحة للشعر، وهو ما لا نظن أن الشاعرة ترتضـي قوله، مذكرين بإشادتها بمحاولات الشاعر علي محمود طه في النظم

---

(1) *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص57.*

(2) *تـنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص34. وهي الكامل، والرمل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك.*

(3) *المصدر نفسه.*

(4) *المصدر نفسه.*

(5) *ينظر: المصدر نفسه.*

(6) *الغرفي، حرائق الشعر، ص34.*

عـلى أوزان مهجورة في الاستعمال الحديث، حيث عدتها محاولات طيبة "لأنها توسـع آفـاق شعرنا، وتغني الذوق الحديث. والشاعر المعاصر يخسر خسارة أكيدة بإطراحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة"(1).

لقـد أثبت واقـع الشعر الحر أن بالإمكان نظمه بما هو غير صاف من الـبحور(2). ومن هذا المنطلق ناقش سامي مهدي آراء نازك، فرآها تقوم على تحديـد ذوقي "أكثر من كونه علمياً. فهو مبني على تجارب نازك الخاصة، من دون مراعاة لتجارب الآخرين ومدى نجاحهم فيها"(3). وعنده أن قناعة الشاعرة بكـون التفعيلة أساس الوزن في الشعر الحر هي التي قادتها إلى هذا الرأي في حيـن أن الشـعر الحـر – طـبقاً لرأيه – "يقوم–في الواقع– على تكرار وحدة موسـيقية، تـتكون من تفعيلة واحدة أحياناً، وتفعيلتين اثنتين أحياناً أخرى"(4). ويضرب لذلك مثلاً قصيدة السياب (ها... ها... هو)(5)، ومنها:

تنامين أنت الآن والليل مقمر

أغانيه أنسام وراعيه مزعر

وفي عالم الأحلام، من كل دوحة

تلقاك معبر

وباب غفا بين الشجيرات أخضر

والواقـع أن نازك لم تخطئ في عدها التفعيلة هي الأساس في الشعر الحر وما يذكره سامي مهدي تأكيد لما ذهبت إليه. أما قصيدة السياب التي عدها مثالاً لـرأيه فهـي لا تلغي القول بدور التفعيلة الأساس في الشعر الحر، وتشير إلى محاولـة السـياب لاسـتثمار تفعيلتين من الطويل في نظم الشعر الحر، تلحق بمحاولاته في قصائد أخرى(6).

توقف معظم أصحاب الشعر الحر عند القافية، وهو ما دعا فريقاً إلى القول إنهـم في هذا المجال "كانوا أكثر التزاماً وأقل جرأة، إننا نكتشف ذلك من خلال

---

(1) *الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص197.*

(2) *ينظر: حسن توفيق، ص293.*

(3) *سـامي مهـدي، نـازك الملائكة وعروض الشعر الحر، مجلة الآداب، العدد الثالث، آذار 1996، ص148.*

(4) *المصدر نفسه.*

(5) *السياب، الديوان 1:635.*

(6) *ينظر: حسن توفيق، ص294.*

تشبثهم بالقافية-رغم تنويعها- سواء بالتكرار أو الترديد"(1).

وانقسموا في نظرهم إليها بين داع إلى التمسك بوجودها ورافض لها، ولكل مبررات يؤكد بها موقفه أعلن السياب تمسكه بالقافية "إذ أنني لم أكتب حتى الآن قصيدة غير مقفاة"(2). وعد نفسه من أعداء التفلت منها، مبرراً ذلك بقوله:

"إن اللغات الخالية من الحركات، وهي كل اللغات ما عدا العربية، وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس التفعيلة، قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية على الأذن من وقع منغوم"(3).

واهتمت نازك بالحديث عن القافية منذ ديوانها (شظايا ورماد)(4). وكانت بادئ الأمر من المنادين بالتخلص منها، ومنطلقها في ذلك دعوة التجديد التي كانت من روادها، فوصفتها بأنها "الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت"(5). وتكاد تكون آراؤها في رفض القافية ترداداً لما كان الزهاوي قد تحدث عنه قبلها، في كون القافية "واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي"(6)، ويضفي وجودها على القصيدة "لوناً رتيباً يمله السامع، فضلاً عما يثيره في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية(7).

وقد تحولت نازك عن هذا الموقف في مرحلة لاحقة، لاسيما في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) الذي نادت فيه بضرورة القافية وأهميتها(8)، وواصلت ذلك في دراسات كتبتها بعد صدور الكتاب(9).

اهتم شاذل طاقة بالقافية وقيمتها في الشعر من منطلق تأكيد فاعلية الشعر

---

(1) الصائغ، ص149.

(2) السياب، علنا ننتهي من هذا، مجلة الآداب، العدد 8 آب 1954، ص60.

(3) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص108.

(4) تنظر: الملائكة، الديوان، 1: 17.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه. وينظر: الهلالي، ص65. والبصير، الموشح في الأندلس..

(7) المصدر نفسه، ص18. وينظر الهلالي، ص83.

(8) تنظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص162 وما بعدها.

(9) نشرت الشاعرة الدراسات التالية:

-الشاعر واللغة، مجلة الآداب، العدد 10 تشرين الأول 1971

-سايكولوجية القافية، مجلة الشعر، القاهرة، العدد 3، 1976

-القافية في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحصاد، الكويت، العدد 1، 1981.

وتأثيره في المتلقين اللذين وجدهما في حالة تغير من عصر إلى آخر. وعبر هذا التصور رأى أن الشعر الحر أنسب لهذا العصر من شعر الشطرين، وتبع ذلك عنده أن القافية الموحدة قد مضى عصرها(1).

ويجد في طبيعة ما تهيأ لأبناء هذا العصر من وسائل المعرفة والثقافة ما يعده مبرراً آخر لتجاوز القافية، "فإن وحدة القافية في عهود الشعر القديمة كانت غايتها تيسير الحفظ، لأن أكثر القوم كانوا أميين. أما الآن فإن الحياة قد تبدلت، وانتفى سبب الدعوة إلى توحيد القافية"(2). ويلاحظ أن شاذل طاقة ينطلق في فكرته من نظرة ضيقة تستوعب الجانب الذي يتعلق بقابلية التلقي والحفظ عند سامعي الشعر وليس من خلال تذوق قيمته الموسيقية التي توفرها لهم القافية. ويتأمل حسين مردان وجود القافية في الشعر العربي القديم فيراها ضرورية له من خلال توقفه عند الفكرة التي ذكرها شاذل "فعندما كان الشعر يحفظ ليلقى أو ليروى كان لابد من وجود القافية الموحدة لضبط أواخر الأبيات المستقلة من جهة وللحصول على (لازمة) موسيقية تعطي لذلك النوع من الكلام المنظوم صفة الشعر"(3).

ومع تعدد محاولات التجديد في الشعر الموروث التي قصد منها الخروج على النغم الموحد التي تضفيه القافية على آخر البيت الشعري ظلت القافية "البؤرة الوحيدة التي تتجمع فيها الموسيقى، والتي أصبحت بمرور الزمن مركز القوة في القصيدة"(4).

وحين ظهر الشعر الحر الذي قام على إضعاف دور القافية الواحدة "كان لابد للشاعر الجديد من البحث عن بديل في مجال الموسيقى الخارجية التي لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً. فاخترعت بعض القواعد والقوانين عند الانتقال من قافية إلى أخرى"(5).

ويتحدث بعض أصحاب الشعر الحر عن سبب آخر لتجاوز القافية في الشعر الحديث، وهو سبب لغوي، "فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً تتألف من ستين بيتاً نرى الشاعر الحديث لا

---

(1) ينظر: طاقة، في جنة عبقر، مجلة الثقافة، ص9.

(2) المصدر نفسه.

(3) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص202.

(4) مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص203.

(5) المصدر نفسه.

يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل، فالسجنجل والمتعثكل والكلكل وغيرها، أصبحت كلمات أثرية منقرضة أو شبه منقرضة"(1).

وتناقش نازك مسألة تفرد اللغة العربية بالقافية الموحدة في شعرها وترد على دعوى القائلين بأن وراء ذلك كون العربية لغة واسعة غنية متناسين "أن أية لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد ملحمة بقافية موحدة"(2).

وتبدو القافية عند حسين مردان ليست جزءاً معيناً من النغم الصوتي الذي يتوقف عنده البيت الشعري، إذ تمتد سطوتها لتتحكم بالمعنى في بعض الأحيان حتى أصبحت "تقرر -إلى حد ما- المعنى الذي يحمله البيت الشعري. بل إن تأثيرها قد يصل إلى طريقة بناء البيت نفسه"(3).

ويتحدث السياب عن طموح الشاعر الحديث عن خلق وحدة موضوعية لقصيدته، فلقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء، بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها في الأقل"(4). ويرى السياب أن القافية بعض مما يقف في وجه هذا الطموح، ولذلك ثار الشعراء عليها، من منطلق رفضهم لوحدة البيت التي يرى قيام الشعر العربي الموروث عليها(5)، وهو ما تشاركه نازك القناعة فيه، فترى أننا "قلما نجد في أدبنا القديم قصائد موحدة الفكرة، يسيطر عليها جو تعبيري واحد منذ مطلعها إلى ختامها"(6) وعندها أن القافية تقف وراء هذا الأمر، لأن الشاعر "يضطر إلى مصانعة القافية"(7).

ويتطرق بلند الحيدري إلى الفكرة ذاتها، فيرى أن وحدة البيت بوزنه وقافيته هي التي جعلت البيت الشعري مستقلاً بنفسه عن سواه حيث "ينتهي المعنى أو الصورة بانتهائه، ولذا جاءت القصيدة العربية مجموعة خلاصات حكمية وصور منفصلة يمكنك أن تحذف منها ما تشاء، أو تبقي ما تشاء دون

---

(1) *الولي، حديث السياب، ص11.*
(2) *الملائكة، الديوان، 2:17.*
(3) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص202.*
(4) *الولي، حديث السياب، ص11.*
(5) *المصدر نفسه.*
(6) *الملائكة، الديوان، 2: 12.*
(7) *المصدر نفسه.*

أن تخـل بها... وذلك بسبب افتقارها إلى الوحدة التي تأتيها من داخلها لا وحدة النغم المتأتية من ضرب البيت وقافيته ووزنه" (1).

وإن صـح رأي بلند هذا في قسم من الشعر العربي فلاشك في أنه لا يمثل صـورة عامـة فيه، فهناك إلى جانب الموضوع الواحد الذي افتقده بلند الوحدة العضـوية وإحساسـات الشاعر التي تجمع القصيدة في كيان واحد. فضلاً عن وجـود كـثير من قصائد الشعر الحر التي لم تتوقف عند موضوع واحد، ولم يجمع أفكارها إلا الجو المحدد الذي حركها الشاعر فيه.

لـم يطـل معظم أصحاب الشعر الحر المكوث أمام ما سمي بـ (قصيدة النثر) فقد رفضها السياب بقوله: "أنا ضد الشعر الذي بدون وزن"(2) ولم ترفض نـازك قصـيدة النـثر وحدها بل التسمية أيضاً، "ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصـيدة، وهـي إذاك موزونـة وليسـت نثراً، وإما أن تكون نثراً، فهي ليست قصـيدة"(3). ولغرض التفريق بين القصيدة الموزونة والمنثورة طالبت بكتابتها مثلما يكتب النثر "أي بملء السطر دونما ترك فراغات، لكي ينفرد الشعر بميزة الكتابة الشعرية، فيستقل كل شطر منه بسطر"(4).

وكـان حسين مردان من أكبر دعاة هذا النوع الأدبي(5). فبعد أن نظر إلى تطـور القصـيدة العربية المعاصرة من خلال الشعر الحر وجد أن تخلص هذا الشعر من القافية الموحدة "لم يستطع إنقاذ الشعر من حوض الصمغ الذي يغرق فيـه"(6) ورأى أن مـا يقف وراء ذلك هو الوزن "العقبة الوحيدة التي تقف أمام اندفاع الشعر العربي إلى الذروة"(7). لأنه "يحد من إظهار الحيوية النفسية ونقل العالم الباطني بصورة دقيقة"(8).

---

(1) *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص52-53،*

(2) *الغرفي، كتاب السياب النثري، ص120.*

(3) *الملائكـة، قضايا الشعر المعاصر، ص132. وهي تشارك الزهاوي رأيه في ذلك. تنظر: ص259 من هذا البحث.*

(4) *المصدر نفسه، ص136.*

(5) *لم يستعمل حسين مردان اسم (قصيدة النثر) مع أنه رأى في هذا اللون من الأدب عناصر شـعرية واضحة. وأطلق عليه اسم (النثر المركز). وتحت هذه التسمية نشر كثيراً من كتاباته. ينظر : الطاهر من يفرك الصدأ، ص255 وما بعدها.*

(6) *مردان، الأرجوحة هائئة الحبال، ص5.*

(7) *المصدر نفسه.*

(8) *مردان، مجلة ألف باء، العدد 31، كانون الثاني 1969، ص48.*

وكــان حســين مــردان قد أعلن نبوءته بزوال الأوزان، ليس من الشعر العــربي وحده بل الشعر العالمي كله، لأن الوزن "يشكل عقبة في درب الهبوط إلى العالم الداخلي للإنسان"(1).

ويســأل: هــل حقاً أن الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر؟ ثم يجيب إن الــوزن: "ليــس هو العلامة الفارقة للشعر، وإنما هو وضع الكلمة والجو الذي ترسمه للقارئ، لأن الموسيقى التي تلعب بالحواس وتطرب الروح لا توجد في البحور والأوزان وإنما هي تكمن داخل الكلمة نفسها"(2).

وعــنده أن الوزن "يحول بين الشاعر والانطلاق، فقد يستغني الشاعر عن بعــض الصور الرائعة التي تأبى التقييد... فأنا أحس أحياناً بأشياء صغيرة جداً تــدور في مطاوي نفسي البعيدة لا أستطيع نقلها إلى الورق كما أحس بها، لأن الــوزن يمنعــني مــن ذلك. لأنه يجعلني في حالة وعي دائم"(3). ولكي يمتلك حريته في التعبير أعلن: "أني منذ اليوم لن أنظم الشعر الموزون، لأني أريد أن أقــذف مــا في نفسي وأعماقي دون تشويه. أريد أن تلبس أحاسيسي ومشاعري الكلمات التي يفرضها الوزن"(4).

ولــذا كان اهتمام أصحاب الشعر الحر بالبناء الداخلي منطلقاً أساساً لتدعيم تجربتهم بروحية شاعرية تحتفل بها كل آفاق القصيدة. وتنطلق أفكارهم في هذا المجــال من تأكيد أهمية الكلمة في الشعر وصلتها بسواها، صحيح أن موسيقى الشــعر -مثــلما قالت نازك- "لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ في ذاتها وإلا لكانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري"(5). ولكن هذه الألفاظ ينتظم لها فــي الشــعر نسق خاص "بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها وبما يبثه فيها من معان توحي بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة"(6). وذلك يعني أن هذا النمط من الموسيقى الداخلية "غير ملموسة، لأنها تولد من التنظيم الذي تستجيبب له الكلمات"(7).

---

(1) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص210.*
(2) *مردان، الأرجوحة هادئة الحبال، ص7.*
(3) *المصدر نفسه.*
(4) *المصدر نفسه.*
(5) *الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء، ص147.*
(6) *المصدر نفسه.*
(7) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص185.*

يتحدث بلند الحيدري عن طبيعة الإيقاع الداخلي في الشعر الحر من خلال توقفه عند مقطع قصيدة السياب (غريب على الخليج)(1):

فيسحب الليل عليها من دم دثارْ

أصيح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى... كأنه النشيج

يا خليج... يا واهب المحار والردى

فيرى "أن نغماً يجري في القصيدة هو أحد ميزاتها الخاصة الذي لا ينفصل عن وحدتها العضوية العامة، يشتد مع الغضب، ويمر راقصاً مع الفرح، ويهدأ مع التأمل وهكذا نرى في هذا المقطع... كيفية معينة لتجسيد حركة صوت يرجع به صدى تتلاحق خلاله قواف داخلية، يؤكد تثبيت جو متميز عن طريق موسيقاها الخاصة.

فعلى الرغم من كون الشاعر قد التزم بحراً مألوفاً فقد استطاع أن يوجد لقصيدته موسيقى ذات طابع معين هي جزء منها، ولا يمكن أن يكون لغيرها"(2).

ويسمي حسين مردان الإيقاع بالموسيقى الداخلية، ليضعها بأزاء الموسيقى الخارجية التي تتمثل بالوزن والقافية، ويراها "غير ملموسة لأنها تولد من التنظيم الذي تستجيب له الكلمات، بعد عمليات التفصيل التي يقوم بها الشاعر. لذا فإن رقة الموسيقى أو خشونتها أمر يرتبط بالحالة النفسية أثناء لحظة الخلق"(3).

ويلاحظ حسين مردان خصوصية الموسيقى الداخلية التي تمتلئ بها اللفظة في اللغة العربية لأنها "تتطلب استدعاء الوعي عند إجراء فحص التوازن بين الألفاظ واهتزازات الأصوات وتلامس الصيغ لكي يتم نشر الترنيم في مناخ القصيدة بدرجة متساوية وبذلك تختفي غلاظة النثر من التعبير"(4).



(1) *السياب، الديوان، 1: 317.*

(2) *الحيدري، خواطر في الشعر العراقي الحديث، ص58.*

(3) *مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص185.*

(4) *المصدر نفسه، ص186.*

المصادر والمراجع

الدواوين القديمة والحديثة:

ابن الرومي، علي بن العباس:

-الديوان، تحقيق كامل كيلاني، مطبعة التوفيق الأدبية، القاهرة 1924.

ابن المعتز، عبد الله بن محمد:

-الديـوان، تحقيـق الدكتور يونس السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1978.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي:

- ديـوان الحماسة، برواية الجواليقي، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

أبو ماضي، ايليا:

-ديوان ايليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت 1971.

أبو نواس، الحسن بن هانئ:

-ديـوان أبـي نواس، حققه أحمد عبد الحميد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت 1953.

-ديوان أبي نواس، تحقيق الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة، بغداد 1980.

امرؤ القيس:

-الديـوان، تحقيـق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر القاهرة 1946.

البصير، محمد مهدي:

-الـبركان، مـلحق المجـلد الثاني والعشرين لمجلة المعلم الجديد، مطبعة المعارف، بغداد 1959.

-الشذرات، المطبعة السريانية الكاثوليكية، بغداد 1922. المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

البياتي، عبد الوهاب:

-ديوان عبد الوهاب البياتي ثلاثة أجزاء، دار العودة، بيروت 1972.

الجواهري، محمد مهدي:
-حلية الأدب، الطبعة الثانية، المطبعة الحيدرية، النجف 1965.
-الديـوان، بإشـراف إبـراهيم السـامرائي، مهدي المخزومي، علي جواد الطاهر، رشيد بكتاش، وزارة الإعلام، بغداد، 1972.

حسان بن ثابت:
-الديـوان، تحقيـق عـبد الرحمن البرقوقي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1929.

الحلي، علي:
-أزاهير من الشعر العالمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
-المجموعـة الشعرية الكاملة- جزءان- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.

الحيدري، بلند:
-ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت 1980.

الحيدري، طالب:
-ألوان شتى، مطبعة المعارف، بغداد 1949.

الرصافي، معروف عبد الغني:
-الديوان، جزءان، دار العودة، بيروت 1972.

الزهاوي، جميل صدقي:
-ديوان الزهاوي، المطبعة العصرية، القاهرة 1924.
-ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة بيروت 1979.
-رباعيات الزهاوي، مطبعة القاموس العام، بيروت 1924.
-اللباب، مطبعة الفرات، بغداد 1928.
مخـتارات الزهاوي في عيون الشعر، جمعها وحققها عبد الرزاق الهلالي، مطبعة شفيق، بغداد 1972.

سمعان، الفريد:
-في طريق الحياة، المطبعة العربية، بغداد 1952.

السياب، بدر شاكر:
-أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك، القاهرة 1947.
-أساطير، مطبعة الغرى الحديث، النجف 1950.
-ديوان بدر شاكر السياب جزءان، دار العودة، بيروت 1971.
-قصائد مختارة من الشعر العالمي، بغداد 1955.

الشبيبي، محمد رضا:
-الديوان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940.

الشرقي، علي:

-ديوان علي الشرقي، جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، دار الحرية للطباعة، بغاد 1979.

-عواطف وعواصف، مطبعة المعارف، بغداد 1953.

الصافي النجفي، أحمد:

-أشعة ملونة، مكتبة المعارف، بيروت 1971.

-المجموعـــة الكامــلة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة قدم لها وهيأها للطبع، الدكتورجلال الخياط، مطبعة الشعر، بغداد 1977.

طاقة، شاذل:

-المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

عبد الواحد، عبد الرزاق:

-طيبة، مطبعة الرابطة، بغداد 1956.

العبد الواحد، مؤيد:

-مرفأ السندباد، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد 1969.

عنترة بن شداد:

-الديــوان، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإعلامي الإسلامي، دمشق 1970.

قباني، نزار:

-الديوان، طفولة نهد، شركة فن الطباعة، القاهرة 1948.

-قصائد من نزار قباني، دار العلم للملايين، بيروت 1956.

مردان، حسين:

-الأرجوحة هادئة الحبال، مطبعة الرابطة، بغداد 1958.

-قصائد عارية، مطبعة دار المعرفة، بغداد 1955.

الملائكة، نازك:

-ديوان نازك الملائكة، مجلدان، الطبعة الثانية، دار العودة بيروت 1979.

-شجرة القمر، دار العلم للملايين، بيروت 1968.

-شظايا ورماد، المكتب التجاري، الطبعة الثانية، بيروت، 1959.

-يغير ألوانه البحر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

المهندس، علي محمود طه:

-ليالي الملاح التائه، القاهرة، د. ت.

النقدي، موسى:

-أغاني الغابة، مطبعة دار المعرفة، بغداد 1956.

الوائلي، إبراهيم:
-ديوان الوائلي، جزءان، دار الرشيد للنشر، بغداد، دار الخلود للطباعة والنشر، بيروت 1981.

مصادر قديمة:

ابن الأثير، ضياء الدين:
-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر 3 أجزاء، قدم له وحققه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1959.
ابن سلام، محمد:
-طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة د. ت.
الأصفهاني، أبو الفرج:
-الأغاني، دار الثقافة، بيروت 1955.
الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر:
-الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الأولى، دار المعارف بمصر 1956.
ابن جني، أبو الفتح عثمان:
-الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1952.
ابن خلدون، عبد الرحمن:
-المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت د. ت.
ابن رشيق، أبو الحسن:
-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.
الزمخشري، جار الله:
-القسطاس المستقيم في علم العروض، حققته وعلقت حواشيه الدكتورة بهيجة الحسني، بغداد 1969.
ابن سينا،
-جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة 1956.
العلوي، ابن طباطبا:
-عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1965.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد:
-الصاحبي، تحقيق مصطفى الشويمي، مطبعة بدران، بيروت 1963.
ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم:
-الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت 1964.
ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل:
-لسان العرب، دار صادر، بيروت 1955.
الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب:
-إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1954.
التوحيدي، أبو حيان
-البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق 1964.
الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
-البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1975.
-الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هرون، مطبعة البابي الحلبي القاهرة 1945.
الجرجاني، عبد القاهر:
دلائل الإعجاز، حققه وقدم له الدكتور محمد رضوان الداية والدكتور فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق 1987.
-السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة 19637.
الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي:
-زهر الآداب وثمر الألباب، جزءان، تحقيق وشرح علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1953.
الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى:
-أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1937.
العسكري:
-المصون في الآداب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الكويت، الكويت 1960.
قدامة بن جعفر:
-نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة 1963.
القرطاجني: حازم

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966.

المرزباني، أبو عبيد الله

-الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965.

الكتب الحديثة:

أحمد، الدكتور عبد الإله:

-الأدب القصصي في العراق جزءان، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

-فهرست القصة العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1973.

أحمد، الدكتور محمد فتوح:

-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1977

الأسعد، محمد:

-مقالة في اللغة الشعرية، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.

إسماعيل، عز الدين:

-الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

-الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1973.

-الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت 1974.

اطيمش، الدكتور محسن:

-دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982.

أنيس، الدكتور إبراهيم:

-موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1972.

باقره طه:

-مقدمة في أدب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد 1976.

بدر، الدكتور عبد المحسن طه:

-تطور الرواية العربية الحديثة، الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة 1976.

بدوي، محمد مصطفى:

-كولردج، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1958.

البرازي، مجد محمد الباكير:

-في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان 1986.

البصري، عبد الجبار داود:

-بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الإرشاد، بغداد، 1966.

البصير، محمد مهدي البصير:

-بعث الشعر الجاهلي، مطبعة التفيض الأهلية، بغداد، 1939.

-خطرات، الجزء الأول، مطبعة المعارف، بغداد 1952.

-سوانح، الجزء الثاني، دار الحرية للطباعة، بغداد 1976.

-الموشح في الأندلس وفي المشرق، مطبعة المعارف، بغداد 1948.

بطي، رفائيل:

-سحر الشعر، الجزء الأول، المطبعة الرحمانية، القاهرة 1922.

البياتي، عبد الوهاب:

-تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت 1971.

التميمي، حسين حسن:

-علي الشرقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985.

توفيق، حسن:

-شعر بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

توفيق، عباس:

-نقد الشعر العربي في العراق، دار الرسالة للطباعة بغداد 1978.

جمال الدين الدكتور مصطفى:

-الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974.

حداد، علي:

-أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد 1986.

حسن، منعم حميد:

-محمد مهدي البصير شاعراً، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

الحلي، علي:

-بين الإعلام والدبلوماسية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1976.

الخازن، وليم:

-كتب وأدباء (بالاشتراك مع نبيه (البان)، المكتبة العصرية، بيروت 1970.

خوري، منح:

-الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت 1966.

الخياط، الدكتور جلال:

-الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982.

-الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، بيروت 1978.

الدراجي، عبد الرزاق:

-جعفر أبو التمن ودوره في الحركة الوطنية في العراق، دار الحرية للطباعة بغداد 1980.

دياب، عبد الحي:

-عباس العقاد ناقداً، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

الربيعي، الدكتور محمود:

-في نقد الشعر، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، القاهرة 1977.

رشدي، رشاد:

-مختارات من النقد الأدبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية مطبعة العلوم، القاهرة 1951.

الرشودي، عبد الحميد:

-الزهاوي دراسات ونصوص، مكتبة الحياة، بيروت 1966.

الرصافي، معروف:

-الآلة والأداة، تحقيق وتعليق، عبد الحميد الرشودي، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1980.

-الأدب الرفيع، مطبعة المعارف، بغداد 1956.

-الأدب العربي، ومميزات اللغة العربية، مطبعة النجاح، بغداد 1954.

-دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة المعارف، بغداد 1960.

رضا، محيي الدين:

-بلاغة العرب في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة د. ت.

زكي، أحمد كمال:

-النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1973.

السامرائي، الدكتور إبراهيم:

-لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت د.ت.

السامرائي، ماجد صالح:

-رسائل السياب، دار الطليعة، بيوت 1975.

السحرتي، مصطفى عبد اللطيف:

-الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة 1948.

سعيد، حميد:

-الكشف عن أسرار القصيدة، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1988.

سلوم، داود:

-الأدب المعاصر في العراق، مطبعة المعارف، بغداد 1962.

-تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، مطبعة المعارف، بغداد 1959.

-مقالات في تاريخ النقد العربي، دار الحرية، بغداد 1981.

السيد، محمود أحمد:

-المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد، إعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبد الإله أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد 1978.

شكري، الدكتور غالي:

-شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف بمصر، القاهرة 1968.

شلش، محمد جميل:

-الحماسة في شعر الشريف الرضي، دار الحرية، بغداد 1974.

الشيتي، عبد الله

-أحمد الصافي النجفي، رحلة العمر، منشورات دار القبس، الكويت 1979.

الصالح، الدكتور صبحي:

-دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت 1976.

الصائغ- يوسف:

-الشعر الحر في العراق، مطبعة الأديب البغدادية بغداد 1978.

صبري، محمد:

-شعراء العصر، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة 1913.

الطاهر، الدكتور علي جواد:

-الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، الموسوعة الصغيرة منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد 1983.

-مقالات في النقد الأدبي، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين بغداد 1962.

-مقدمة في النقد الأدبي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

-من يفرك الصدأ، أو حسين مردان في مقالات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

-وراء الأفق الأدبي، مقالات، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

طه، هند حسين:
-النظرية النقدية عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد 1981.
طبانة، بدوي أحمد:
-معروف الرصافي، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة 1947.
عاقل، فاخر:
-معجم علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت 1971.
عباس، الدكتور إحسان:
-بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت 1969.
-تأريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1978.
عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار الثقافة بيروت 1955.
عباس، عبد الجبار:
-مرايا جديدة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.
عبد النور، جبور:
-المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت 1979.
العيطة، محمود:
-بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف، بغداد 1965.
عز الدين، الدكتور يوسف:
-في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات، القاهرة 1973.
عصفور، الدكتور جابر
-مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة 1982.
العقاد، عباس محمود:
-الديوان في الأدب والنقد (بالاشتراك مع ابراهيم عبد القادر المازني)، مطبعة الشعب، القاهرة 1921.
العكش، منير:
-أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.
علوان، الدكتور علي عباس:
-تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد 1975.
علوان، قصي سالم:
-الشبيبي شاعراً، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة بغداد 1975.
علي، د. عبد الرضا
-نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1995.

علي، مصطفى:
-محاضرات عن معروف الرصافي، معهد الدراسات العربية، القاهرة 1954.
عواد، عبد الحسين مهدي:
-الشيخ علي الشرقي، حياته وأدبه، دار الحرية للطباعة، بغداد 1981.
العوادي، الدكتور عدنان:
-لغة الشعر الحديث في العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد 1985.
عياد، د. شكري:
-موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة 1968.
الغرفي، حسن:
-البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1989.
-حرائق الشعر، عن تجربة حميد سعيد الشعرية، مكتبة التحرير، بغداد 1987.
-كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، مطبعة البلابل فاس 1986.
غريب، روز:
-تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت 1971.
فشوان، محمد سعد:
-مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف بمصر، القاهرة د.ت.
مجموعة مؤلفين:
-مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر، منشورات أضواء، بيروت، د. ت.
مردان، حسين:
-الأزهار تورق داخل الصاعقة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد
-مقالات في النقد الأدبي، المطبعة العربية، بغداد 1955.
مرزوق، الدكتور حلمي علي:
-تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين، دار المعارف بمصر، القاهرة 1961.
المطبعي، حميد:
-الشيخ إبراهيم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين، بغداد 1988.
المطلبي، الدكتور عبد الجبار:

-الشـعراء نقـاداً، دراسـات فـي الأدب الإسلامي والأموي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1986.

-مواقف في الأدب والفن، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

المطلبي، الدكتور مالك:

-الموقـف الشـعري إلى أيـن وحوار مع عبد الوهاب البياتي، مطبعة دار الجمهورية، بغداد 1969.

مطلوب، الدكتور أحمد:

-الرصافي في آراؤه اللغوية والنقدية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة 1970.

-النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1968.

الملائكة، نازك:

-الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

-قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد 1965.

مندور، الدكتور محمد:

-النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة النهضة مصر، القاهرة د. ت.

موسى، منيف:

-نظـرية الشـعر عـند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث دار الفكر اللبناني، بيروت 1984.

نافع، عبد الفتاح صالح:

-عضـوية الموسـيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء 1985.

النويهي، الدكتور محمد:

-قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة 1964.

هلال، الدكتور محمد غنيمي:

-الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د. ت.

-الرومانتيكية، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

-النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة 1973.

الهلالي، عبد الرزاق:

-الـزهاوي فـي معاركه الأدبية والفكرية، شركة المطابع النموذجية بغداد 1982.

الواعظ، الدكتور رؤوف:

-الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974.

الوائلي، إبراهيم:

-اضطراب الكلم عند الزهاوي، مطبعة الإيمان، بغداد 1971.

ثورة العشرين في الشعر العراقي، مطبعة الإيمان، بغداد، 1968.

الولي، خضر:

-آراء في الشعر والقصة، مطبعة دار المعارف، الجزء الأول، بغداد 1956.

الكتب المترجمة:

البيرس، ر. م:

-سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت

اليوت، ت. س:

-فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم بيروت 1982.

-مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.

-ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة د. ت.

باشلار، جاستون:

-جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية للطباعة بغداد، 1980.

برتملي، جان:

-بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عزيز، دار المعارف، القاهرة 1970.

بلوك، هاسكل:

-الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات أشرف على جمعها بالاشتراك مع هيرمان سالينجر، ترجمة سعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1966.

بورا، س. م:

-التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

تودوروف، تزفيتان:

-الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

تيت، ألن:

-دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، منشورات مكتبة المعارف، بيروت 1961.

درو، اليزابيث:

-الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت 1961.

ديبو، رينيه:

-رؤى العقل، ترجمة فؤاد صروف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت 1962.

ديتش، ديفيد:

-مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

ريشاردز، أ، آي:

-مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة 1961.

سارتر، جان بول:

-الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت 1965.

غارودي، روجيه:

-واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968

فاليري، بول:

-الخلق الفني، ترجمة بديع الكسم، منشورات الرواد، دمشق، د. ت.

فريزر، س. ج:

-موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

فوجيه، أميل:

-مدخل إلى الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، إدارة الثقافة العامة، لجنة البيان العربي، القاهرة 1958.

كاولن، روي:

-الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت 1962.

كرومبي، لاسل ابر:

-قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

لويس، سي، دي:

-الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، الكويت 1982.

ليفز، ف. ر:

-اتجاهات جديدة في الشعر الإنكليزي، ترجمة عبد الستار جواد، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977.

ماثيسن، أ. ف:

-اليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت 1965.

مكلش، ارشيبالد:

-الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت 1963.

موريه، س:

-حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1986.

هوراس،

-فن الشعر، ترجمة لويس عوض، القاهرة 1947.

هيرنادي، بول:

-ما هو النقد، ترجمة سلافه حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989.

واتسن، جورج:

-نقاد الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان وجعفر الخليلي دار الحرية للطباعة، بغداد 1979.

وليك، رينيه:

-مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1987.

-نظرية الأدب (بالاشتراك مع اوستن وارين) ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق 1972.

الرسائل الجامعية:

الالوسي، ثابت:

-اتجاهات نقد الشعر في العراق، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة) جامعة الأزهر-كلية اللغة العربية- قسم الأدب والنقد، القاهرة 1982.

العائدي، كاظم صليبي:

-شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة) جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد 1980.

الموسوي، منعم سلمان:

-الشعراء العباسيون نقاداً، رسالة دكتوراه (على الآلة الكاتبة) كلية الآداب

جامعة بغداد 1989.
النجار، عليه جاسم:
-النقد الأدبي في المهجر، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة) كلية الآداب الجامعة المستنصرية، بغداد 1985.

الدوريات:

اليوت، ت. س:
-الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، مجلة المعرفة، دمشق العدد 144، شباط 1974.
البصير، محمد مهدي:
ألوان من أدب الثورة العراقية، اتحاد الأدباء العراقيين، لجنة الندوات والمحاضرات، أماسي الاتحاد، تموز 1960.
التصوير في شعر البحتري، مجلة المعلم الجديد، بغداد، العدد التاسع تشرية الثاني 1945.
جولة في الشعر العراقي الحديث، مجلة دار المعلمين العالية، المجلد الثالث، العدد الأول، حزيران 1951.
شاعر الفرسان وفارس الشعراء- أبو فراس الحمداني، عالم الغد، بغداد، العدد السابع، مارس 1945.
كيف يتطور الأدب، مجلة المعرض، الجزء العاشر، بغداد أغسطس، 1926.
النقد الأدبي، مجلة المرشد، الأجزاء 3-6، المجلد الثاني، نيسان- مايس 1927.
البياتي، عبد الوهاب:
-البياتي يتحدث عن عالمه الشعري، مجلة شعر 1969، بغداد العدد 4، السنة الأولى، آب 1969.
-الثورة لا تخمد أبداً والحب لا يموت، مجلة شعر، بيروت، العدد 37، شتاء 1968.
-عبد الوهاب البياتي، يتحدث إلى ألف باء، مجلة ألف باء، بغداد، العدد 28، كانون الثاني 1969.
جبرا، جبرا إبراهيم:
-ملاحظات حول شعر الستينات في العراق، مجلة الكلمة، النجف، العدد 4، 1970.
جواد، كاظم:
-مناقشات، الآداب، بيروت، العدد 7، تموز 1954.

الجواهري، محمد مهدي:

-أسلوبنا الكتابي، جريدة العراق، بغداد 22 أيار 1931.

-مع رجال الفكر، مجلة الفكر، بغداد، العدد 5، تشرين الثاني 1958.

-المفردة حياة وليست حروفاً، مجلة الأديب العراقي، بغداد العدد 1، 1961.

جودة، تركي كاظم:

-الرومانسية في شعر الصافي، مجلة الأقلام، بغداد، شباط 1966.

حداد، د. علي:

-غصن أخضر أوراق متناثرة، كتابة في ثقافة السياب وشعره، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 34، أيلول 1987.

-قصيدة القناع، دراسة نقدية في الشعر العراقي المعاصر، مجلة الأقلام، العدد 11-12، تشرين الثاني- كانون الأول 1987.

-وهج الماضي في ذاكرة الشاعر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 10، تشرين الأول 1988.

الحلي، علي:

-ظواهر في النقد الإجمالي، جريدة الثورة، 28 آذار 1971.

-لقاء مع الشاعر علي الحلي، مجلة صوت الطلبة، العدد 92، شباط 1976.

-مطلوب أدب إنساني يعبر عن تجاربنا أولاً، جريدة الجمهورية، 14 أيلول 1958.

-مع الشاعر علي الحلي، جريدة الحرية، 1 أيلول 1960.

-ملامح الأدب البعثي، مجلة الجامعة، الموصل، العدد 6، آذار 1977.

-مناقشات، مجلة الآداب، بيروت، العدد 4 نيسان 1954.

الحيدري، بلند:

-بين الكافة والخاصة، مجلة الآداب، العدد 7، تموز 1955.

-حركة الشعر الجديد، حوار مع بلند الحيدري أجراه ماجد صالح، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 12، بغداد، كانون الأول 1977.

-خواطر في الشعر العراقي الحديث، مجلة الأديب العراقي، العدد 1، بغداد كانون الثاني- شباط 1962.

على هامش المدرسة المزعومة، مجلة البيان، النجف، السنة الثالثة، العدد 56، كانون الأول 1948.

-قرأت العدد الماضي، مجلة الآداب، العدد 5، أيار 1968.

-مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصائغ، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 5، 1973.

خالص، صلاح:

-القومية والاشتراكية في شعر الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد 8، السنة السادسة 1959.

الرصافي، معروف:

-حديث الرصافي، مجلة الحرية، العدد 1-2، السنة الثانية، بغداد، 1 تموز 1925.

-الشيطان أمثاله وأشعاره، مجلة الحرية، ع2، شباط 1924.

-لمن الزعامة الأدبية، مجلة الناقد، العدد الثالث، لندن، أيلول 1988.

-نظرة انتقادية في الأدب، جريدة الأمل، بغداد 8 تشرين الثاني 1923.

الزهاوي، جميل صدقي:

-تولد الغناء والشعر، مجلة الفنون، العدد الثالث، بغداد، 4 آذار 1934.

-حول النثر والشعر، جريدة السياسة الأسبوعية، 3 سبتمبر 1927.

فاتحة المجلة، مجلة الإصابة، العدد الأول، بغداد 10 أيلول 1926.

-كلمة عن الأدب في الماضي، مجلة الإصابة، العدد الثاني، 17 أيلول 1926.

-كلمة في الشعر، مجلة لغة العرب، الجزء الثاني، بغداد، شباط 1928.

-نظرات في الشعر، مجلة اليقين، الجزء الأول، بغداد، 13 نيسان 1922.

السامرائي، عامر رشيد:

-نقد ديوان اللفحات للصافي النجفي، جريدة الحرية، بغداد، 16 آذار 1958.

السامرائي، ماجد أحمد:

-مع الجواهري وقضايا الشعر المعاصر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 10 حزيران 1969.

السياب، بدر شاكر:

-أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، خريف 1957، العدد الثاني.

-ثمانية أدباء من العراق يتحدثون عن أدب الثورة، ملحق جريدة الجمهورية الأسبوعي، العدد الثاني، 9 آب 1958.

-حوار مع السياب (نقلاً عن شريط إذاعي) مجلة ألف باء، بغداد، العدد 431، كانون الأول 1976.

-رسائل ثقافية، مجلة حوار، بيروت، العدد السادس، السنة الأولى، أيلول-تشرين أول 1963.

-الشعر العراقي الحديث، مجلة الثقافة، دمشق، العدد السادس، السنة الخامسة، تشرين الثاني 1962.

-الشعر والشعراء في العراق الحديث، جريدة الأيام، بغداد 25 تشرين الأول 1962.

-علنا ننتهي من هذا، مجلة الآداب، بيروت، العدد8، السنة الثانية، آب 1954.

-لقاء مع السياب، جريدة صوت الجماهير، العدد 22، بغداد 26 تشرين أول 1963.

-مع الشاعر بدر السياب، مجلة الفنون، بغداد، العدد 22، كانون الأول 1957.

-مناقشات، مجلة الآداب، بيروت، العدد 6، السنة الثانية، حزيران 1954.

-وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث، الآداب، العدد 10، تشرين الأول 1956.

الشبيبي، محمد رضا:

-حديث الشبيبي، جريدة المنار، بغداد 20 كانون الثاني 1964.

-قطرة ندى، جريدة الحضارة، بغداد 3 أيلول 1947.

-قطرة ندى، جريدة الحضارة، بغداد 13 أيلول 1947.

شتاينر، جورج:

-المعرفة الإنسانية، ترجمة محيي الدين صبحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 55، أيلول 1966.

الشرقي، علي:

-آراء الأدباء في ديوان الكرخي، جريدة الملا، 18 تشرين الثاني 1933.

-بريد الفضيلة، جريدة الفضيلة، بغداد، 24 تشرين الأول 1936.

-العالم العربي في الربع الأول من القرن العشرين، مجلة الحرية العدد 3، السنة الثالثة، آب 1935.

شلش، محمد جميل:

-تأملات في البيان الشعري، جريدة الثورة، بغداد 25 حزيران 1969.

-حول كتاب: السياب رائد الشعر الحر، مجلة الأقلام، العدد السابع، آذار 1967.

-القصيدة والحب والحرية، حوار مع الشاعر محمد جميل شلش، مجلة ألف باء، العدد 535، 27 كانون الأول 1978.

-لقاء مع الشاعر محمد جميل شلش، جريدة العمل، المغرب، 13 مارس 1979.

الصافي النجفي، أحمد:

-أحمد الصافي النجفي بقلمه، جريدة الكلام، بغداد 12 آذار إلى 2 نيسان، 1938.

-استفتاء أدبي عن مستوى الأدب في العراق، جواب الشاعر الصافي النجفي، جريدة الهاتف، العدد 167، كانون الثاني 1939.

-الشـــاعر الإنســـاني، لقاء مع الصافي النجفي، جريدة الزمان، 12 كانون الثاني 1963.
-لقاء مع الشاعر أحمد الصافي النجفي، مجلة المواني، البصرة، العدد 36، كانون الأول 1962.
الصكر، حاتم محمد:
-مخـــتارات الشاعر الحديث، المكونات والطرق، مجلة الأقلام، العدد 11، تشرين الثاني 1985.
طاقة، شاذل:
-في جنة عبقر، مجلة الثقافة، القاهرة، الأعداد 703-705 حزيران- تموز- آب 11952.
-نحـــو الـــتزام عـــربي في الأدب، مجلة الكتاب، بغداد، العدد الأول، السنة الأولى، نيسان 1962.
الطاهر، علي جواد:
-الجواهـــري يكشف عن أوراقه، مجلة الكلمة، العدد الثاني، السنة الرابعة، النجف، آذار 1972.
الطعمة، صالح جواد:
-الوعـــي الفكري في شعر الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد 9 السنة السابعة، مايس 1959.
عباس، عبد الجبار:
-حوار حول شعر الستينات، مجلة الكلمة، النجف، العدد 5، مايس 1970.
عبد الجبار، عادل:
-أضـــواء على واقع الستينات الشعري، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 4 كانون الثاني 1970.
العزاوي، فاضل:
-لقاء، جريدة المنار، العدد الأسبوعي، 18 أيلول 1965.
العزاوي، الدكتور نعمة رحيم:
-الجـــانب الـــلغوي فـــي جهد نازك النقدي، مجلة الأقلام، العدد 11، السنة العشرون، تشرين الثاني 1985.
العلاق، الدكتور علي جعفر:
-شاذل طاقة دراسة في شعره، مجلة الأقلام، العدد 7، بغداد، نيسان 1977.
عيّاد، الدكتور شكري:
-نازك الملائكة، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، آذار، 1966.
الغذامي، عبد الله محمود:

-الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جدة، المجلد الأول 1981.

الكبيسي، طراد:

-شعر الشباب العراقي المعاصر، مجلة الكلمة، النجف، العدد 3 آذار 1970.

الكرملي، الأب انستانس ماري:

-بـاب التقريظ والمشارفة والانتقاد، مجلة لغة العرب، الأعداد 1-7، السنة الأولى، بغداد 1911.

مردان، حسين:

-ثـلاث سـاعات مع الشاعر حسين مردان، جريدة البلاد، بغداد، 31 آب 1961.

-الشعر العربي في خطر، جريدة الأخبار، بغداد 1 حزيران، 1956.

-على المرأة أن لا تقرض الشعر. جريدة الإنقاذ بغداد 8 أيار 1949.

-لقاء مع حسين مردان، مجلة ألف باء، العدد 31، بغداد، 29 كانون الثاني 1969.

الملائكة، نازك:

-حـول موقف من الشعر الحر، مجلة الأقلام، الجزء الحادي عشر، السنة الثانية، تموز 1969.

-رسـالة إلى الشـاعر العـربي الناشئ، مجلة الأقلام، الجزء الأول، السنة الأولى، أيلول 1964.

-لقاء مع نازك الملائكة، جريدة الشعب، بغداد، 4 أيلول 1957.

-المرأة بين الطرفين- السلبية والأخلاق- مجلة الآداب، 4 نيسان 1959.

منصور، مناف:

-ميخـائيل نعيمـة نـاقداً أدبياً، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4 يناير- فبراير- مارس 1977.

مهدي، سامي:

-جيل جديد من الشعراء، مجلة شعر 69، العدد 1 بغداد، مايس 1969.

الوائلي، إبراهيم:

-شـعر البصير السياسي قبل الثورة، مجلة الرابطة، النجف، العدد 1، السنة الثانية 1975.

-صـور مـن الهجاء في الشعر العربي، مجلة المناهل، بغداد، العدد الثالث عشر، 13 كانون الأول 1963.

-لا يسـتهويني الشعر الحر، مجلة ألف باء، العدد 526، 18 تشرين الأول 1978.

-محـنة الأدب العـربي، مجـلة المناهل، العدد العشرون 31 كانون الثاني 1964.

-وصف الطبيعة في الشعر العربي، مجلة الدليل، النجف، العدد الثاني، السنة الأولى 1946.



The modern Iraqi Poet as a Critic
1920-1980

This research is personality regandisn that the Poet himself was the first Practiteiner of literary Criticism. This thesis was made of five chapter with an introduction. The introduction was duoted to study thoroughly the historical Place to the Critic an the human literatures, taking into a great Consideration the famous names Suchas, Harace, Dante, Drydin, Arnold, Vallire, T.S. Eliot, Ransum and tait in our tradition, it is Worth.

Montianing, the following name as Poet, Critics, Bashohar, Abu Nuwas, Abu Tammam, Ibn al Mataz and Abu-Ala almaarri, and in aer modern literature: al Aggad, Ahmad Zaki Abu Shadi mikhail. Nuaima and others.

Chapter one was deled to study and in uestig ate the role of the modern Iraqi, Poet his Place in the field of literary Criticism throughout critical essays, studies and attitudes toge the with the Iraqi Poet Critical Conception.

Chapter two tries to throus adeep hight upon the Canception of Poetry in the eyes of the Iraqi Poet who were, generally speaking, in full agreement. That it was very difficult to find a definite conception of Poetry. Most of them hold the attitude that artisfa Society.

Chapter three was deeted to analyze thoroughly the following academic Issues. And trenos:

Morsmentk/ Literary monition.

Modern Poetry modern sin.

Free Verse.

Chapter four was deoted to study the Artistic means of Expansion asfaras. The Poetic. Deitoin, Poetic. ganage, Poetis. Mases (Progody) and the Critical Atliteds was, can cened.

Chapter five is in fact, a Practical attem which might illastrate.

The Poets critical vision throagheet. His Poetical experiment in Varioees Sids of the Cricital Procens which thoeeght Poletecal A'tiecole. Poetical theme and the Antistic means of Exprenion, was Cancerned A haue ended this research with a Can Cleesion, in cleeding it finiad academic results.

Ali Haddad



الفهرس





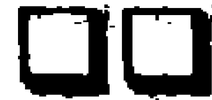
رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

الخطاب الآخر: مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً: دراسة/ علي حداد- [دمشق]: اتحاد الكتاب العرب، 2000 - 262ص؛ 25سم.

1- 811.9563009 ح د ا خ 2- العنوان

3- حداد

ع- 2001/2/160- **مكتبة الأسد**



اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

هذا الكتاب

دراسة نقدية لأهم التجارب الشعرية في الشعر العراقي الحديث والمعاصر من خلال دراسة مفهوم النقد والمشهد النقدي الشعري في العراق وما قدمته الأجيال الشعرية أمثال (الزهاوي والرصافي والشرقي والصافي النجفي والسياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري ...الخ)

كما تناولت فكرة التجديد والشعر الحديث والحر بوصفها من الآفاق التجديدية الهامة في الشعر.

دراسة نقدية جادة ورصينة تعد إضافة هامة للدراسات النقدية الشعرية



ثمن النسخة ١٠٠ ل.س في القطر
٤٠٠ ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق